
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918698 7





Eddy - Pamphleton

COURS

DE

COMPOSITION MUSICALE

DEUXIÈME LIVRE -- PREMIÈRE PARTIE



VINCENT D'INDY

COURS DE COMPOSITION MUSICALE

DEUXIÈME LIVRE — PREMIÈRE PARTIE

RÉDIGÉ AVEC LA COLLABORATION DE

AUGUSTE SÉRIEYX

D'après les notes prises aux Classes de Composition

DE LA SCHOLA CANTORUM

EN 1899-1900



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, Place de la Madeleine

INTRODUCTION

I. La Musique Symphonique et la Musique Dramatique.
II. Classification des Genres Symphoniques.
III. La Composition Musicale et la Construction Architecturale.

I

La Musique Symphonique et la Musique Dramatique.

Les manifestations musicales, quelles qu'en soient la forme et l'époque, se répartissent assez naturellement en deux grandes catégories, soumises, l'une aux lois rythmiques du *geste*, l'autre à celles de la *parole*.

Ces deux catégories, différentes en principe, quoique parfois difficiles à délimiter, ont été souvent opposées l'une à l'autre, dans le Premier Livre de cet ouvrage. Elles ont notamment servi de base à la distinction d'origine, établie entre les chants profanes et les chants sacrés des deux premières époques (1).

Avec les divers genres musicaux de la troisième époque (2), cette distinction profonde reparaît, et s'accentue même, au point d'être érigée

(1) Voir Premier Livre, p. 27 et 28.
(2) La division de l'Histoire de la Musique en *trois* grandes époques a été établie dans l'Avant-Propos du Premier Livre du Cours de Composition.

dorénavant en division fondamentale : en effet, tandis que l'élément *métrique* introduit par les doctrines de la Renaissance va devenir prépondérant dans la musique, nous verrons éclore, après une longue période d'élaboration confuse, une foule de formes nouvelles, issues, soit du *Motet*, soit surtout du *Madrigal ;* et, à mesure que ces formes iront se multipliant et se différenciant, l'influence originelle du *Rythme du Geste* et du *Rythme de la Parole* s'y accusera plus nettement.

Ainsi s'établiront bientôt deux ordres distincts, on pourrait presque dire deux arts particuliers, auxquels nous donnerons les noms de **Musique Symphonique** et de **Musique Dramatique**, parce que la Symphonie et le Drame peuvent être considérés comme les formes les plus caractéristiques respectivement issues du *Geste* et de la *Parole* rythmés, comme les types synthétiques de ces deux grandes catégories.

Le nom de *Symphonie* (σύν, *avec* ; φωνή, *voix*, *son* : « consonnance ») est très ancien et a passé successivement par plusieurs acceptions diverses.

Chez les Grecs, vraisemblablement étrangers au concept harmonique de la simultanéité des sons différents, le mot συμφωνία désignait l'état consonnant de deux notes consécutives, l'une par rapport à l'autre.

Les auteurs du xvie siècle, et notamment Giovanni Gabrieli (1), ressuscitèrent ce mot, en l'appliquant à des pièces polyphoniques analogues au Motet (*Symphoniæ sacræ*).

Au xviie siècle, on qualifiait de *Symphonie* l'introduction instrumentale de chaque acte, dans l'*Opéra*. Cette sorte de ritournelle ou de prélude devint bientôt l'*Ouverture*, tout en conservant sa dénomination primitive, jusqu'au milieu du siècle suivant. C'est à peu près vers ce moment que le nom de *Symphonie* apparaît avec sa signification contemporaine, et devient peu à peu l'apanage exclusif des *pièces instrumentales, consistant uniquement dans le groupement esthétique des sons, sans aucune intention d'application à des paroles.*

(1) Voir Ier livre, p. 177 et 209.

Telle sera pour nous la caractéristique spéciale du genre *symphonique*, sous toutes ses formes.

Quant au mot *Drame* (δρᾶμα), il a toujours été intimement lié à l'idée de spectacle ou de représentation scénique. Toutefois, le qualificatif de *dramatique* s'applique souvent de nos jours, par extension, à toute espèce de *musique ayant pour but l'expression d'un sentiment déterminé, par la juxtaposition, effective ou sous-entendue, d'un texte littéraire aux sons musicaux.*

C'est dans ce sens que nous l'emploierons de préférence, par opposition au mot symphonique.

Pour étudier avec quelque méthode les formes musicales de l'*Epoque métrique*, il importe de discerner nettement, malgré les cas fréquents de compénétration accidentelle, la coexistence de ces deux genres distincts : la *Musique Symphonique* (ou musique *pure*) d'une part ; la *Musique Dramatique* (ou musique *appliquée* aux paroles) de l'autre.

Nous sommes ici en présence d'une véritable bifurcation, qui nous obligera à parcourir successivement et séparément chacune de ces deux grandes voies, suivies simultanément par l'art musical dans ses évolutions, depuis le XVII[e] siècle jusqu'à nos jours. Entre ces deux routes diversement orientées, on rencontrera sans doute un grand nombre de chemins de traverse, ramenant de l'une à l'autre : nous nous efforcerons de les signaler, en évitant de nous y engager, afin que le lecteur puisse, sans jamais perdre de vue la ligne principale, les reconnaître au passage, dans la suite du présent COURS DE COMPOSITION, dont le Deuxième Livre est consacré aux **Formes Symphoniques**, et le Troisième aux **Formes Dramatiques**.

Dans l'ordre chronologique, l'art musical dramatique, — le seul, d'ailleurs, dont l'enseignement se soit quelque peu préoccupé jusqu'à ces dernières années, en France tout au moins, — est apparu très probablement avant l'art symphonique proprement dit. Mais au point de vue didactique, il y a souvent d'excellentes raisons pour soumettre l'ordre historique lui-même à un ordre logique supérieur : la connaissance des formes de la *musique pure* est nécessaire assurément pour aborder utilement l'étude de la *musique appliquée* aux paroles.

C'est donc aux *Formes Symphoniques* que nous attribuerons, à la fois comme ordre et comme importance, la première place, la place

d'honneur, que des motifs plus ou moins avouables lui firent si longtemps refuser, aussi bien dans les écoles que dans l'esprit d'une grande partie du public (1).

II

Classification des Formes Symphoniques.

La lecture et l'examen méthodique des œuvres musicales révèlent une parenté de forme et d'aspect reliant normalement les plus récentes à leurs devancières, dans un ordre logique, interrompu parfois par des anomalies rarement inexplicables.

Cette simple constatation, en parfaite concordance avec la hiérarchie primordiale et traditionnelle inhérente à toutes les manifestations de l'activité, permet de classer assez sûrement les membres de la vaste famille musicale qui nous occupe, en tenant compte des générations successives et des alliances nombreuses, qui transformèrent plus ou moins les types primitifs.

Pour établir cette sorte d'arbre généalogique dont nous donnerons ci-après (p. 13) une figuration schématique approximative, il sera nécessaire de définir chaque famille et chaque individu d'une façon précise, c'est-à-dire d'en déterminer clairement le « genre prochain » et la « différence spécifique ».

Un ouvrage technique ne saurait, en effet, se passer de définitions rigoureuses ; mais les impropriétés de termes, en musique plus encore

(1) Est-il besoin de citer, à l'appui de cette opinion injustifiée sur les formes symphoniques, en général, et la Sonate en particulier, quelques lignes empruntées à certains « pontifes », redoutables par leur prestige encore imposant pour quelques-uns, malgré leur complète impertinence en la matière ?

Ecoutons, par exemple :

a) D'Alembert : « Toute cette musique instrumentale, sans dessein et sans objet, ne parle « ni à l'esprit ni à l'âme, et mérite qu'on lui demande avec Fontenelle : Sonate, que me « veux-tu ? »

b) Bouillet : « Ce genre de composition (la Sonate), qui a eu jadis une grande vogue, est « maintenant abandonné ; il y est trop souvent difficile d'y découvrir les intentions du com- « positeur ».

c) Larousse : « De nos jours, plusieurs compositeurs français se sont exercés avec succès « dans ce genre difficile de composition (la Sonate), et, parmi eux, il faut citer tout parti- « culièrement : Mme Farrenc, MM. Théodore Gouvy, Georges Mathias, Marmontel, Jacques « et Henri Herz. »

qu'en toute autre branche du savoir humain, furent de tout temps tellement fréquentes et tellement graves (1), qu'en présence de certaines acceptions absolument contradictoires, une nomenclature stricte, même restreinte au minimum indispensable, ne peut s'abstenir de décider en faveur des unes, et à l'encontre des autres.

Vainement on taxerait d'arbitraire ou de conventionnelle cette façon de procéder : la clarté plus grande et l'élimination plus sûre des équivoques répondraient victorieusement, croyons-nous, à une telle critique, rarement désintéressée d'ailleurs chez ceux qui la formuleraient.

On a vu dans le Premier Livre que l'ancêtre commun de toutes les formes musicales de l'ère chrétienne, le chant humain, avait revêtu, dès la première époque, deux aspects différents : le chant sacré, la monodie grégorienne issue de la *Parole* rythmée, d'une part ; le chant profane, la chanson populaire issue de la *Danse*, de l'autre.

Avec la seconde époque, la polyphonie naissante conserve, elle aussi, ce double caractère : sacrée ou liturgique, elle atteint toute sa splendeur dans le *Motet* palestrinien ; profane ou populaire, elle devient *Madrigal*, dramatique ou accompagné (2).

De l'époque métrique, nous éliminerons ici pour le reporter au Troisième Livre tout ce qui a trait au *Madrigal dramatique* et à sa descendance. Nous étudierons seulement dans ce Deuxième Livre les *genres symphoniques* issus du *Motet* et du *Madrigal*, accompagné ou non, en réservant pour la *seconde partie* du présent livre tous ceux qui nécessitent la connaissance préalable de l'orchestre.

(1) Beethoven, dans une lettre qu'il adressait, en 1813, à l'éditeur Thomson, écrivait à propos du mot *Andantino* : « Ce terme, comme beaucoup d'autres dans la musique, est d'une signification si incertaine... »

Les noms des divers genres symphoniques ne sont souvent ni plus précis ni plus exacts que les mots italiens (ou prétendus tels) qui servent à indiquer les nuances expressives.

Faut-il s'en étonner, lorsque les absurdités de la terminologie semblent s'être fait de la musique un domaine d'élection ? Quoi de plus pitoyable que ce solfège où l'*unité* d'intervalle s'appelle tantôt *demi*-ton, tantôt *seconde*, tandis qu'on nomme *unisson* un intervalle *nul* entre deux sons, *quinzième* une *double octave*, *quinte* le *troisième* harmonique d'un son, etc. !

Que penser de cette arithmétique saugrenue où $1 = \frac{1}{2} = 2 = 0$, suivant les cas ; où $15 = 8 \times 2$; où $5 = 3$, etc. ?

Il ne nous appartient pas d'apporter au sein de cette « tour de Babel » le vocabulaire logique dont la création s'impose : tout au plus pouvons-nous exprimer ici le vœu que de sages conventions fassent disparaître peu à peu dans l'avenir ces fâcheuses incohérence

(2) Voir 1er livre, p. 186 et suiv.

Entre les deux grandes branches qui se partageaient presque également l'art musical du moyen âge, une inégalité notable apparaît au contraire dès les premières manifestations de l'art instrumental postérieur à la Renaissance. Tandis que le *Madrigal* engendrera presque toutes les formes dont nous abordons ici l'étude, le *Motet*, comme épuisé par sa propre perfection, laissera un unique rejeton : la Fugue, forme musicale admirable, qui fut stérilisée à son tour par une adaptation trop étroite aux travaux pédagogiques des écoles. Seule forme symphonique issue directement d'une forme purement dramatique, la Fugue constitue donc à elle seule une branche distincte : aussi sera-t-elle étudiée séparément, et préalablement à toutes les autres formes, lesquelles descendent plus ou moins directement du Madrigal.

La **Fugue** (chap. Ier) est une composition polyphonique, écrite en style contrepointé, sur un thème unique ou *sujet*, exposé successivement dans un ordre tonal déterminé par la loi des cadences : elle est, par définition, *monothématique* et *unitonique*.

La **Suite** (chap. II), rattachée au *Madrigal* par la *Musique de Cour*, consiste en une série de pièces instrumentales, en forme de danses (ou de chansons) de coupe binaire, se succédant les unes aux autres suivant un ordre logique de mouvements différents, et reliées entre elles par une parenté tonale rigoureuse. Le morceau de Suite étant, par définition, en *deux* parties, séparées par une *modulation*, la Suite constitue un type *binaire modulant*, qui offre avec celui de la Fugue un contraste presque absolu.

La **Sonate** (chap. III, IV et V) descend directement de la Suite, avec laquelle elle offre une telle ressemblance à l'origine, que la délimitation entre l'une et l'autre est souvent malaisée : elle consiste en une série de trois ou quatre pièces, destinées à un instrument à clavier (1) jouant seul ou accompagnant un seul instrument récitant ; ces pièces reliées entre elles, comme celles de la Suite, par l'ordre logique des mouvements et la parenté tonale, en diffèrent par la construction *ternaire modulante*, qui apparaît dans la plupart d'entre elles, et surtout dans la pièce initiale. L'importance exceptionnelle de la *Sonate*, véritable prototype de presque toutes les formes instrumentales subséquentes, a rendu nécessaire la subdivision de son étude en trois chapitres :

(1) On verra plus loin (chap. II), à propos des origines de la *forme Suite*, comment le mot *sonate* a perdu peu à peu son ancienne acception italienne : « pièce pour instrument à archet. »

La **Sonate pré-beethovénienne** (chap. III), comprenant toutes les origines de cette forme et ses états successifs, jusqu'à l'avènement de Beethoven ;

La **Sonate de Beethoven** (chap. IV), contenant l'étude de l'*idée musicale*, du *développement* et de toutes les innovations introduites par Beethoven dans la forme Sonate ;

La **Sonate cyclique** (chap. V), modification ultérieure de la forme Sonate sous l'influence du génie beethovénien, et élaboration de la *forme cyclique* proprement dite, réalisée par César Franck.

Enfin, la **Variation** (chap. VI), dont l'étude termine cette *première partie* de notre Deuxième Livre, constitue une forme véritable, issue de la Suite également, et destinée comme les précédentes à un instrument récitant (seul ou accompagné) ; elle consiste en une succession logique d'expositions intégrales d'un même thème, offrant chaque fois un aspect rythmique, mélodique ou harmonique différent, sans cesser d'être reconnaissable.

La caractéristique commune à toutes les formes instrumentales qu'on vient de définir, c'est l'*unité de l'instrument récitant*. Soit qu'il réalise à lui seul toute la polyphonie (comme dans la Fugue d'orgue ou de clavecin), soit qu'il s'accompagne lui-même (comme dans la Suite, la Sonate ou la Variation pour orgue, clavecin ou piano), soit qu'il dialogue avec l'instrument accompagnateur (comme dans la Sonate de violon et piano, etc.), l'instrument récitant y est toujours *seul* (1). Il n'en sera plus de même pour les formes issues plus spécialement du *Madrigal accompagné*, qui feront l'objet de la *seconde partie* de ce livre, parce qu'elles nécessitent la connaissance préalable de l'*instrumentation*. Les divers chapitres de cette *seconde partie* seront consacrés :

A l'ORCHESTRE et à l'INSTRUMENTATION ;

Aux principales formes qui descendent du Madrigal accompagné (CONCERTO, SYMPHONIE proprement dite, MUSIQUE DE CHAMBRE) ;

Aux formes instrumentales, qui participent à la fois de la Symphonie et du Drame (OUVERTURE, POÈME SYMPHONIQUE, FANTAISIE, PIÈCES DÉTACHÉES, etc.).

(1) La Sonate pour deux violons et clavecin ne constitue pas une exception : elle est faite pour une *seule* sorte d'instrument récitant : *le* violon, et diffère totalement du *trio*, pour trois instruments *différents*.

Quant aux formes plus particulièrement dramatiques (OPÉRA, DRAME, ORATORIO, etc.), elles seront étudiées dans le Troisième Livre du COURS DE COMPOSITION.

La classification des formes musicales, dont on vient de parcourir rapidement les grandes lignes, peut se grouper synoptiquement dans l'ordre du tableau ci-contre, dont la lecture doit se faire :

1° pour la division *technique*, en tenant compte des deux grandes flèches extérieures qui se rapportent respectivement au *Rythme du Geste* et au *Rythme de la Parole ;*

2° pour la succession *historique*, en partant du centre, pour rayonner vers la périphérie.

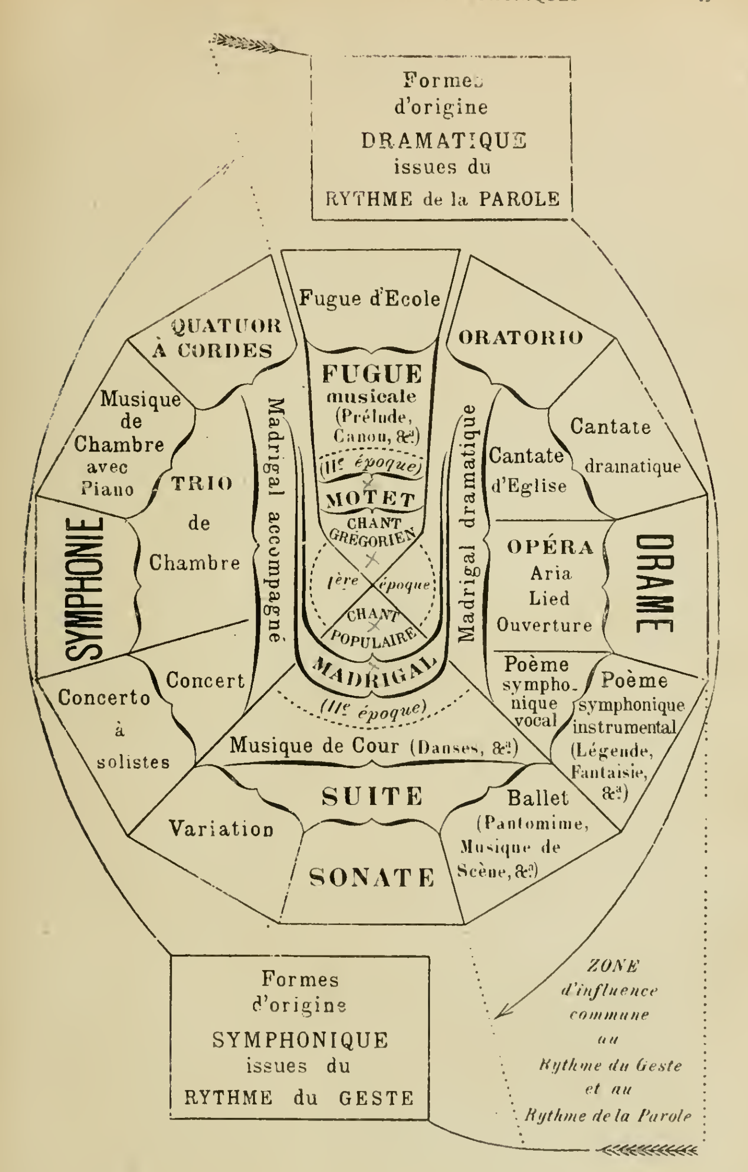
Ces deux points de vue différents fourniront à chaque chapitre une division uniforme en deux sections :

1° la section *technique* comprenant, pour chaque forme, les définitions, les origines, les éléments, et quelques considérations générales;

2° la section *historique*, faisant connaître la biographie sommaire des auteurs et la nomenclature de leurs œuvres affectant la forme qui fait l'objet du chapitre, avec l'analyse de celles qui contiennent des particularités intéressantes, sous le rapport de la *structure thématique* et *tonale* (1).

Toute *analyse* des *éléments* qui composent une œuvre musicale, toute *synthèse* du *plan* qui les coordonne, révèle et confirme en effet l'importance capitale et la parfaite constance des lois de la *Tonalité* et de la *Construction ;* lois primordiales et immuables, auxquelles chaque œuvre géniale apporta, au cours des siècles, une clarté plus vive et une vérification plus haute, sans qu'aucune atteinte ait jamais ébranlé jusqu'ici leur équilibre impérissable.

(1) La préparation et la rédaction de la *section technique* de chaque chapitre ont été confiées à notre collaborateur M. Auguste Sérieyx, — l'auteur s'étant réservé tout ce qui concerne la *section historique*. — V. I.


Formes d'origine DRAMATIQUE issues du RYTHME de la PAROLE
Fugue d'Ecole
QUATUOR À CORDES
ORATORIO
FUGUE musicale (Prélude, Canon, &a)
(IIe époque)
MOTET
CHANT GRÉGORIEN
1ère époque
CHANT POPULAIRE
MADRIGAL
(IIe époque)
Madrigal accompagné
Madrigal dramatique
Musique de Chambre avec Piano
TRIO de Chambre
Cantate dramatique
Cantate d'Eglise
SYMPHONIE
OPÉRA Aria Lied Ouverture
DRAME
Concert
Concerto à solistes
Poème sympho-nique vocal
Poème symphonique instrumental (Légende, Fantaisie, &a)
Musique de Cour (Danses, &a)
SUITE
Variation
Ballet (Pantomime, Musique de Scène, &a)
SONATE
Formes d'origine SYMPHONIQUE issues du RYTHME du GESTE
ZONE d'influence commune au Rythme du Geste et au Rythme de la Parole

III

La Composition Musicale et la Construction Architecturale.

« *Composer, c'est ordonner des éléments inégaux ;* et la première « chose à faire en commençant une composition, c'est de déterminer « quel en sera l'élément principal. L'ensemble de tout ce qu'on a écrit « ou enseigné sur la proportion ne vaut pas, à mon avis, pour un « architecte, cette règle unique et indiscutable : *Ayez un grand motif « avec d'autres plus petits, ou bien un élément principal avec d'autres « secondaires, et reliez-les bien entre eux.* Parfois, cela produit une « gradation régulière, comme celle de la hauteur des étages dans les « maisons bien construites ; d'autres fois, on dirait un monarque avec « une suite plus humble : par exemple, une flèche au milieu de ses « clochetons. Les arrangements varient à l'infini, mais la loi demeure « universelle : *Que quelque chose domine tout le reste, soit par sa gran- « deur, soit par sa fonction, soit par son intérêt* (1). »

Cette magistrale définition, appliquée par Ruskin à l'architecture, est aussi bien celle de toute composition artistique, et, plus encore peut-être, celle de la composition musicale. Nous avons signalé déjà, en effet, entre la musique et l'architecture une affinité caractéristique, une analogie frappante (2) souvent constatée d'ailleurs par divers artistes, et surtout par certains philosophes, comme par exemple l'Allemand Hegel :

« L'architecture, dit-il (3), n'emprunte pas, comme la peinture ou la « sculpture, ses formes à la réalité telle qu'elle s'offre dans la nature, « elle les tire de l'imagination pour les façonner à la fois d'après les lois « de la pesanteur et d'après les règles de symétrie et d'eurythmie.

« De même la musique, non seulement dans le retour des thèmes et « des rythmes, mais dans les modifications qu'elle fait subir aux sons « eux-mêmes, introduit de diverses façons les formes de l'eurythmie « et de la symétrie.

(1) John Ruskin : « *The seven lamps of Architecture.* »
(2) Voir Ier livre, Introduction, p. 17, et chap. XII, p. 211 et suiv.
(3) Hegel : *Système des Beaux-Arts.*

« C'est particulièrement dans la séparation de la musique avec la « poésie que celle-là prend un caractère architectonique ; alors elle se « met à construire pour elle-même tout un édifice de sons musicale- « ment régulier. »

L'auteur ne pouvait désigner plus clairement ce que nous avons appelé le genre *symphonique*, celui qui, plus que tout autre, obéit aux mêmes principes que l'architecture.

La plupart des qualités constructives, nécessaires à l'architecte, se retrouvent en effet chez le symphoniste : elles se développent, chez l'un et chez l'autre, par des procédés à peu près identiques. Seule, l'application diffère ; encore cette différence entre l'édifice matériel et l'édifice sonore est-elle moins profonde en réalité qu'on ne le croit communément.

Toute *construction* artistique, de quelque nature qu'elle soit, ne consiste-t-elle pas en une combinaison harmonieuse d'éléments inégaux, mais compatibles, ordonnés suivant un plan logique ?

Savoir construire, telle est en définitive la connaissance indispensable à tout compositeur de musique digne de ce nom. On croit trop facilement que les études d'*harmonie*, de *contrepoint* et de *fugue*, voire d'*instrumentation*, constituent à elles seules un bagage suffisant : fâcheuse erreur qui attribue aux outils la singulière vertu de conférer à l'ouvrier qui les possède la capacité de s'en bien servir !

Certes, nous ne nierons pas l'utilité de ces études, mais seulement à titre de préparation, d'introduction à l'art de la composition. Contrapontiste impeccable, fuguiste habile, orchestrateur de premier ordre, vous ne *savez* pas pour cela votre art : vous êtes apte à l'apprendre. Vous connaissez plus ou moins l'usage pratique de ces redoutables engins, vous n'avez ni l'expérience ni le discernement nécessaires à leur judicieux emploi.

Cette expérience et ce discernement sont les fruits d'un long travail qui devrait commencer seulement lorsque prennent fin ces études préparatoires.

Ainsi, en toute sorte d'art, faudrait-il, avant de produire une œuvre, avoir pratiqué comme un simple apprenti toutes les opérations qui s'y rattachent, depuis la plus vulgaire et la plus simple, jusqu'à la plus raffinée et la plus complexe. Tels, ces admirables artistes du moyen

âge, que nous avons cités déjà comme modèles : ces peintres qui savaient broyer et composer leurs couleurs, ces sculpteurs qui taillaient eux-mêmes leurs blocs, ces architectes qui dosaient eux-mêmes leurs ciments, ces *maîtres* enfin, qui, naguère disciples obscurs, avaient su attendre et mériter cette dignité éminente, au prix d'une longue expérience, acquise patiemment dans les plus humbles emplois (1).

Une telle lenteur dans les études, une telle minutie dans l'élaboration des matériaux, sont incompatibles avec nos mœurs contemporaines. Notre activité fiévreuse nous entraîne presque fatalement à la production prématurée. Est-ce bien là un progrès, et pouvons-nous sincèrement accorder ce nom à la hâte maladive qui prive tant d'œuvres artistiques de leur principale garantie de durée et de solidité ?

Sans prétendre revenir aux errements des siècles passés, il serait sage, et dans tous les arts, croyons-nous, de réagir contre une précipitation exagérée à notre sens ; tout au moins pourrait-on s'efforcer d'en atténuer les déplorables effets, par une connaissance plus éclairée et mieux entendue des œuvres de nos devanciers.

Que nous le voulions ou non, nous leur succédons, nous procédons d'eux, nous sommes appelés à les continuer, comme se continuent les générations successives d'une même famille et d'une même patrie, par l'effet de cette puissance supérieure : la *Tradition* vengeresse, que nul ne peut violer impunément, l'histoire contemporaine de la France en fait foi plus encore, peut-être, que celle des autres nations.

Loin de nous la pensée de condamner par avance toute innovation, sous le fallacieux prétexte que « cela ne s'est jamais fait ». Une telle attitude ne tendrait à rien de moins qu'à la glorification de la routine, cette tradition des sots.

Mais il faut pourtant bien reconnaître que les innovations sont d'autant moins heureuses qu'elles procèdent davantage de l'esprit de révolte, ou de l'orgueilleuse recherche de l'originalité à tout prix.

Rien n'est moins original au contraire que la révolte et l'orgueil ; et cette admirable page de Ruskin, que nous citons ici pour conclure, en offre un éclatant témoignage. Les chercheurs d'originalité à outrance pourraient y trouver sans doute un salutaire sujet de réflexion :

(1) Voir Ier livre, Introduction, p. 14, en note.

« L'originalité d'une expression ne dépend pas de la découverte de « nouveaux mots ; pas plus que l'originalité d'un poème ne consiste en « quelque innovation de la métrique, ni celle d'une peinture dans « l'invention de nouvelles couleurs ou d'une nouvelle manière de les « employer. Il y a longtemps que les accords musicaux, les harmonies « de couleur, les principes généraux pour la disposition des masses « sculpturales sont déterminés : et l'on n'y peut très probablement rien « ajouter, ni même rien changer...

« L'originalité ne dépend en aucune façon de tout cela. Qu'un homme « de génie prenne n'importe quel style, le style de son époque, et « qu'il s'en serve : il y excellera, et chacune de ses œuvres semblera « aussi fraîche que si toutes ses inspirations lui étaient venues du ciel. « Je ne prétends pas qu'il abdique toute autonomie, vis-à-vis de la « matière et de ses lois, qu'il se garde d'y introduire, par son effort et « son imagination, de surprenantes modifications. Mais je dis que ces « modifications seront toujours instructives, naturelles, faciles, encore « que merveilleuses parfois, *sans jamais être recherchées par l'auteur* « comme des marques indispensables à sa dignité et à son indépen- « dance...

« L'originalité et la nouveauté, dans les cas où elles sont bonnes — « et il est toujours plus charitable de les supposer telles — ne doivent « jamais être recherchées *pour elles-mêmes*, ni obtenues par une lutte « et une rébellion contre les lois communes. Du reste, ni l'une ni « l'autre ne nous sont nécessaires...

« Ce que j'ai dit de l'architecture doit s'entendre de toute espèce « d'art ; car je considère l'architecture comme l'origine des arts : tous « les autres en procèdent successivement et hiérarchiquement (1). »

(1) John Ruskin : *op. cit.*



I

LA FUGUE

Technique. — 1. Définitions. — 2. Origines de la Fugue. — 3. Les canons et les *Ricercari*. — 4. Eléments *rythmiques* de la Fugue : Imitation; Canon; Marche. — 5. Eléments *mélodiques* de la Fugue : le Sujet ; la Réponse et la Mutation ; le Contresujet. — 6. Eléments *harmoniques* de la Fugue : la Cadence ; l'Ordre tonal des Expositions dans les Fugues majeures et mineures; les Épisodes; les Pédales; les Strettes. — 7. La forme « Prélude et Fugue » ; son rôle dans la musique symphonique.

Historique. — 8. Divisions de l'Histoire de la Fugue. — 9. Période primitive : Italiens et Espagnols ; Anglais et Allemands ; Français. — 10. Période de floraison : J.-S. Bach. — 11. Période moderne.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

La **Fugue** est une composition polyphonique, écrite en style contrepointé, sur un thème unique ou *sujet*, exposé successivement dans un ordre tonal déterminé par la loi des cadences (1).

Le *Style contrepointé* repose principalement sur l'*Imitation*, c'est-à-dire sur la reproduction successive des mêmes dessins rythmiques ou mélodiques, par deux ou plusieurs voix différentes, sur les divers degrés de la gamme.

L'Imitation rigoureuse d'un dessin donné prend le nom de *Canon*. L'écriture en imitations et en *Canon* a donné naissance aux premières formes du Contrepoint vocal, et notamment au *Motet*, que nous avons étudié précédemment (2).

C'est du *Motet* et des formes similaires que la *Fugue* tire son origine.

(1) Rameau a donné en son temps une définition de la Fugue, qui peut avec quelque raison être jugée aujourd'hui un peu imprécise, bien qu'elle se rattache aussi à l'idée d'*imitation* : « La Fugue, dit-il, de même que l'imitation, consiste en une certaine suite de chants que l'on fait répéter à son gré, mais avec plus de circonspection que l'imitation, et suivant certaines règles »

(2) Voir 1er livre, chap. x.

Elle réalise dans l'ordre symphonique le type *unitaire* le plus complet, parce qu'elle est, par définition, *monothématique* et *unitonique*.

2. ORIGINES DE LA FUGUE.

Le principe des différenciations successives, qui préside aux filiations zoologiques, peut s'appliquer également, comme on l'a vu dans l'introduction qui précède, aux filiations des formes musicales. Chez celles-ci, comme chez tout être organisé, les antécédences qui concourent à l'élaboration d'un type nouveau sont multiples ; et chaque type n'est le plus souvent qu'une résultante de toutes les formes préexistantes.

Ainsi, la Fugue, la plus importante des formes nouvelles qui se rencontrent dans la musique symphonique au début de la troisième époque, procède de chacune des deux grandes formes qui résument l'époque polyphonique : le *Motet* et le *Madrigal*. Au Motet, elle emprunte l'écriture contrapontique, les entrées successives à la tonique et à la dominante, l'unité tonale et divers autres caractères fondamentaux ; tandis que seul, l'usage des instruments substitués aux voix (modification extrinsèque, souvent postérieure, c'est-à-dire étrangère à la contexture musicale de la Fugue), paraît dû à une influence du Madrigal accompagné, devenu postérieurement, lui aussi, Madrigal pour instruments seuls.

On le voit, la répartition des signes originels est ici très inégale : et si l'on veut jeter quelque lumière sur cette formation d'un type musical. presque aussi complexe que celle des types humains, il faut considérer la Fugue comme fille du Motet, puisqu'elle lui doit sans conteste ses éléments essentiels.

Par l'effet de cette espèce de « tradition de famille », l'usage de la Fugue vocale s'est maintenu fort longtemps dans les Oratorios et les Messes ; la Fugue instrumentale elle-même a souvent conservé, par analogie, une allure religieuse, avant de tomber dans l'état de honteuse déchéance où nous la voyons aujourd'hui. Le Madrigal, au contraire, par sa destination profane et mondaine, devait, malgré les attaches qui le relièrent d'abord au Motet, tendre à s'en écarter de plus en plus, dans ses transformations aussi bien que dans sa nombreuse descendance.

Ainsi se retrouvent, même dans l'orientation des premiers genres symphoniques, les deux voies divergentes précédemment signalées, les deux grands courants opposés qui se sont partagé l'art musical depuis ses origines : le genre sacré et le genre profane ; la *parole* et le *geste*.

Toutefois, la substitution des instruments aux voix dans la Fugue ne pouvait s'opérer sans faire disparaître progressivement l'élément dramatique, auquel elle devait en grande partie son existence. Rejeté hors

de la Fugue, cet élément se reporta tout entier, par un jeu naturel de l'équilibre des forces, sur le Madrigal, qu'il fit littéralement éclater en deux parties, comme il arrive dans un obstacle de grande étendue lorsqu'une poussée violente s'exerce sur un seul point. De là, cette scission féconde, qui donna naissance d'une part au Madrigal dramatique, ancêtre commun de toutes les formes que nous étudierons dans le Troisième Livre de cet ouvrage, et de l'autre au Madrigal accompagné, le seul qui nous intéresse présentement, en tant que fondateur de cette grande lignée symphonique qui comprend tous les genres connus, la Fugue exceptée.

Cette situation particulière de la Fugue, forme symphonique, devenue purement instrumentale, et soumise par cela même aux lois du geste rythmé ou de la danse, en dépit de sa première origine exclusivement expressive des paroles, donc dramatique, explique peut-être la stérilité relative à laquelle fut vouée cette forme, restée sans descendance directe dans l'ordre symphonique, sur lequel elle n'a cessé pourtant d'exercer une influence latente, dont nous constaterons souvent les effets.

La Fugue doit donc être examinée ici séparément et préalablement à toutes les autres formes, avec lesquelles elle ne doit point être confondue. Chacune de celles-ci, en effet (Suite, Sonate, etc.), procède plus ou moins du Madrigal, et suit, par conséquent, une orientation qu'on peut avec quelque raison considérer comme diamétralement opposée à celle de la Fugue, issue directement du Motet. (Voir la figure, p. 13.)

Ainsi, le principe premier de la Fugue, comme celui du Motet, réside dans le fait même de la superposition polyphonique des parties. On a vu (1) comment l'accommodation instinctive des chants aux diverses étendues des voix eut pour effet la transposition des mélodies aux intervalles les plus simples, l'*octave* d'abord (rapport de 1 à 2), puis la *quinte* (rapport de 1 ou de 2 à 3), et donna naissance peu à peu aux formes rudimentaires qui eurent nom *Diaphonie* et *Déchant*. Dès que les mélodies ainsi juxtaposées commencent à s'individualiser, elles obéissent au besoin inné d'*imitation*, qui, dès notre première enfance, régit presque tous nos actes, surtout en ce qui concerne l'élaboration mystérieuse du langage.

Pourquoi, en effet, deux ou plusieurs voix qui chantent ne procéderaient-elles pas comme des voix qui parlent ? la Musique n'est-elle pas aussi un langage, un échange perpétuel d'idées, de demandes et de réponses, à l'aide de formules ? et que sont donc ces réapparitions

(1) Voir Ier livre, p. 92 et suiv.

successives de motifs identiques ou analogues dans différentes lignes mélodiques, sinon le principe même d'*Imitation* appliqué au langage musical (1) ?

Ici, comme dans le langage articulé, l'Imitation revêt une infinité d'aspects : de même que des interlocuteurs parlent sur des intonations diverses, ou avec des vitesses variables, ainsi l'Imitation a lieu sur différents degrés de l'échelle tonale, ou avec des valeurs de temps plus brèves ou plus longues ; de même qu'au cours d'une conversation la même idée reparaît, tantôt sous sa forme primitive, tantôt sous une forme altérée ou contradictoire, ainsi le motif proposé est imité textuellement ou en forme variée, inverse ou rétrograde, etc. Et par là se vérifie une fois de plus le parallèle établi plusieurs fois déjà entre le langage et la musique, notamment à propos de l'accent (2), principe indéniable de toute mélodie.

3. LES CANONS ET LES *RICERCARI*.

Introduite dans la musique presque en même temps que la polyphonie, l'Imitation y affecte d'abord des formes simples, dont nous avons suivi l'épanouissement dans les motets. Mais elle devient plus servile et plus stable en perdant l'élément expressif et libre des paroles ; et c'est surtout dans les premières formes instrumentales, asservies déjà à la mesure, que les principes d'Imitation dialoguée, appliqués, dit-on, aux voix depuis le milieu du XVe siècle par Okeghem et ses successeurs (3), prennent toute la rigueur d'une *loi* inflexible, d'un *Canon* au sens étymologique du mot.

Vers cette époque, le *Canon* apparaît en effet sous forme de pièce polyphonique indépendante (vocale d'abord, et plus tard instrumentale) dans laquelle le thème proposé par une partie dite *antécédent* est imité ensuite par toutes les autres dites *conséquents*, suivant un ordre et à des intervalles déterminés.

Les procédés d'Imitation appliqués au *Canon* lui donnent une foule d'aspects différents, qu'on peut ramener à sept types généraux :

1° **Le Canon direct** ou **droit**, par simple imitation rigoureuse de l'antécédent, à l'*unisson*, à l'*octave*, à la *quinte* et même à d'autres intervalles. Ce Canon peut lui-même être *simple*, *double*, *triple*, etc., suivant le nombre des antécédents exposés.

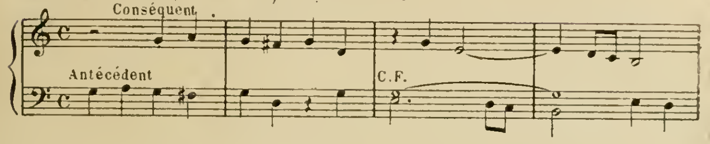
(1) L'exemple de déchant déjà cité (voir Ier livre, p. 144) offre, entre le *contra-tenor* et la *basse*, un embryon d'*imitation* sur les degrés : *ut*, *ré*, *mi*.
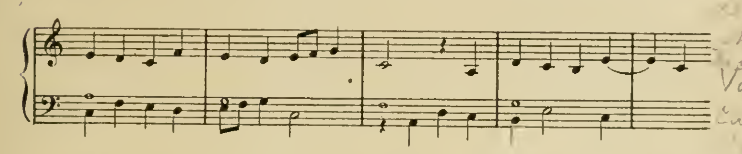
(2) Voir Ier livre, p. 29 et suiv., p. 49 et suiv., etc.

(3) Voir Ier livre, p. 154.
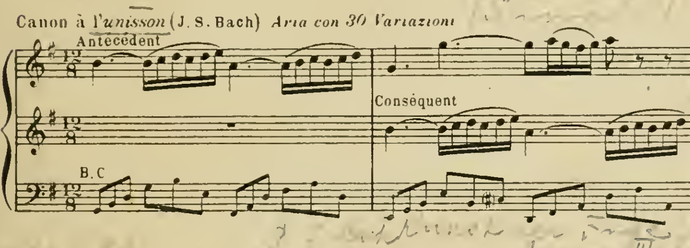
Exemples de Canons *directs*, à différents intervalles:

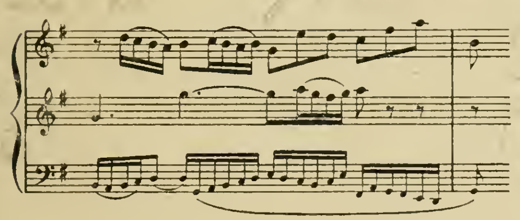
Canon à l'*octave* (J. Titelouze) th. du *Veni Creator*



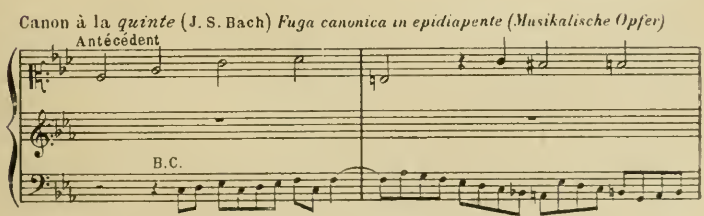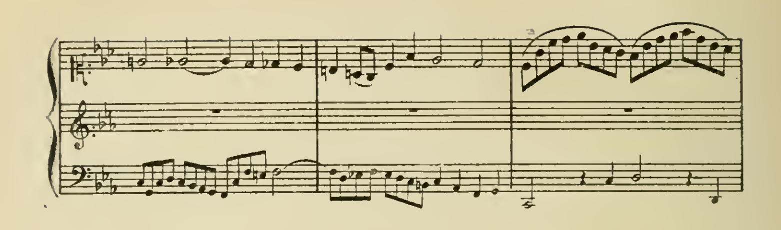


Canon à l'*unisson* (J. S. Bach) *Aria con 30 Variazioni*

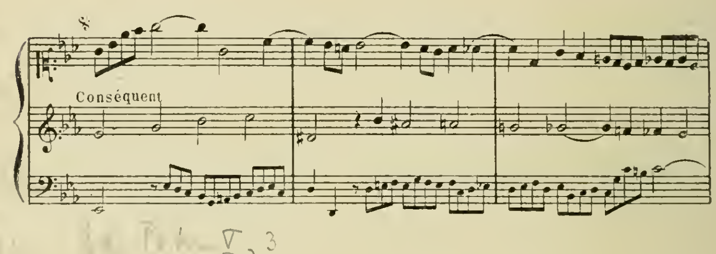


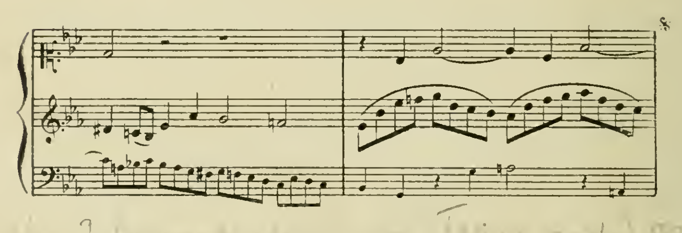


Canon à la *quinte* (J. S. Bach) *Fuga canonica in epidiapente (Musikalische Opfer)*







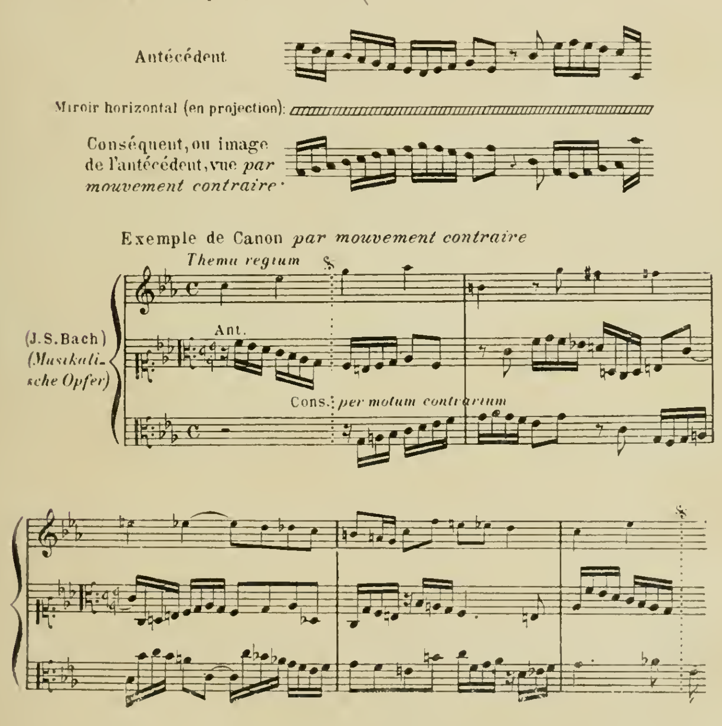


Canon à la *neuvième* (Fr W Rust) *Sonate* en *Ut* p piano (1794)

Ant.

Cons

2° **Le Canon inverse, renversé** ou **par mouvement contraire**, dans lequel le conséquent, au lieu de reproduire l'antécédent dans sa forme primitive, opère un *changement de sens* sur tous les intervalles mélodiques qui le composent : à chaque intervalle *ascendant* de l'antécédent, il est répondu dans le conséquent par l'intervalle analogue *descendant*, et réciproquement. La ligne mélodique ainsi obtenue est en quelque sorte l'image de la première, vue dans un miroir *horizontal*, où les notes apparaîtraient d'autant plus basses qu'elles sont plus hautes dans l'antécédent, et réciproquement :
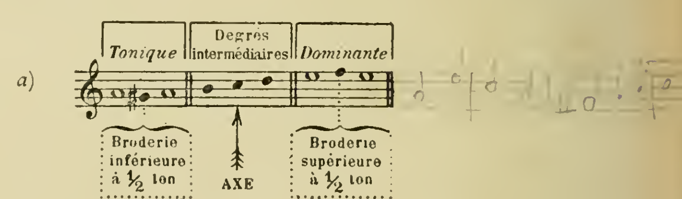


Il est clair que cette opération du *mouvement contraire* demeure assez approximative, lorsqu'on la pratique seulement sur les degrés de la portée, puisque ces degrés, invariables pour l'œil, représentent pour l'oreille des intervalles variables (un *demi-ton*, un *ton*, ou même parfois un *ton et demi*). Appliqué à un thème quelconque, pris comme antécédent, ce procédé peut donc fournir, suivant la place de la clé et

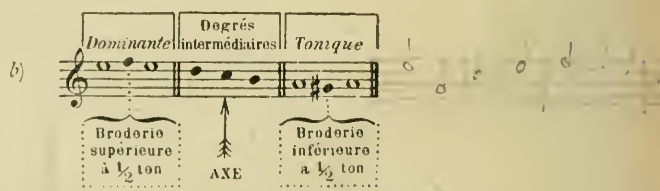
des signes d'altération employés dans le conséquent, des résultats très divers, et plus ou moins utilisables musicalement. (Voir ci-dessus, p. 25, la réalisation du canon proposé comme exemple.)

Distinction entre le mouvement contraire et l'inversion proprement dite. — La plupart des anciens auteurs de Canons ou de Fugues se sont assez peu préoccupés de cette déformation introduite dans un thème donné par l'application du *mouvement contraire*, en raison de l'inégale répartition des tons et des demi-tons de la gamme, figurés par les degrés de la portée ; ils se sont contentés de cette opération faite « pour l'œil ». Toutefois, afin d'en restreindre les inconvénients, ils ont presque toujours fait choix, dans la pratique, de thèmes appartenant à l'échelle modale dite *gamme mineure harmonique*, avec altération ascendante du septième degré.

On peut, en effet, réduire mélodiquement les intervalles de cette gamme à une quinte ascendante (tonique-dominante) avec broderie de la tonique par le demi-ton inférieur, broderie de la dominante par le demi-ton supérieur, et avec les degrés diatoniques intermédiaires entre ces deux fonctions :



en permutant, dans les limites de cette quinte, la fonction de tonique avec celle de dominante (y compris leurs broderies respectives), et en les réunissant comme précédemment par leurs degrés intermédiaires, on construit une autre échelle, qui paraît être exactement l'inverse de la première :



l'équivoque bien connue de la seconde augmentée avec la tierce mineure (ou de la septième diminuée avec la sixte majeure) permet même de

faire entendre, en contrepoint strict, chacun des degrés de l'une de ces deux échelles, simultanément avec le degré correspondant de l'autre.

Tel est le mécanisme du procédé qu'on applique le plus souvent aux thèmes de mode mineur vulgaire, sous le nom de *mouvement contraire*. Il consiste à se servir de la note médiante comme d'un axe immobile, autour duquel les autres notes de la gamme effectuent une sorte de permutation circulaire :

Sol ♯	est remplacé par	*Fa*,	et réciproquement.
La	— —	*Mi*,	—
Si	— —	*Ré*,	—
	Ut ne varie pas.		

Or, en attribuant arbitrairement à cette médiante (*ut*) caractéristique du *mode*, le rôle de pivot ou d'axe fixe, on ôte toute exactitude à l'inversion des intervalles qui en dépendent. On ne peut pas plus considérer comme équivalentes, en effet, la seconde *mineure descendante* *ut-si*, fig. *b*) et la seconde *majeure ascendante* (*ut-ré*, fig. *a*), que les tierces (*ut-la*, et *ut-mi*), ou les quartes (*ut-sol* ♯, et *ut-fa*), etc.

Toutefois, c'est précisément à cette irrégularité que la plupart des thèmes mineurs doivent la double propriété de conserver leur modalité, lorsqu'ils sont transcrits par *mouvement contraire*, et d'être, en outre, superposables contrapontiquement à leur forme primitive ; ainsi s'explique l'emploi si fréquent de ce procédé dans la polyphonie instrumentale ou vocale, canonique ou fuguée.

Quant aux thèmes qui contiennent le tétracorde caractéristique de la gamme dite *mineure mélodique* (avec altération ascendante du sixième degré, en montant, et suppression, en descendant, de l'altération du septième degré), il est clair qu'ils ne participent pas aux mêmes avantages, car le fragment

C′) D. T.

est emprunté au mode *majeur*, en montant ;

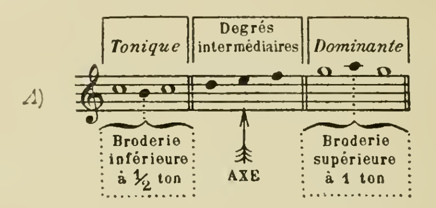
C) D. T.

tandis que le fragment descendant

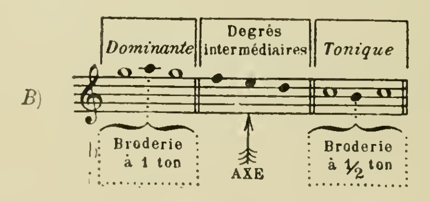
c) T D.

conserve son caractère *mineur*, sans être superposable aux précédents. 

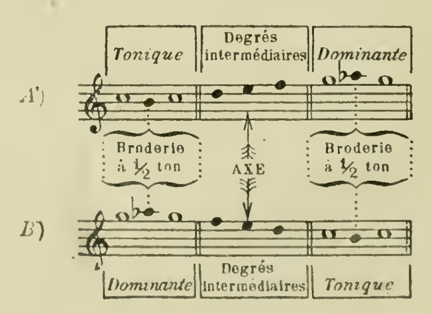
Il en est de même pour la plupart des thèmes majeurs : la gamme *majeure*, en effet, présentée mélodiquement sous la forme d'une quinte (tonique-dominante), avec ses trois degrés intermédiaires et les broderies de ses notes extrêmes,



ne supporte pas aussi aisément que la gamme *mineure* vulgaire la permutation des deux fonctions principales (tonique-dominante) avec leurs broderies, car celles-ci ne sont ni égales ni superposables en contrepoint strict :



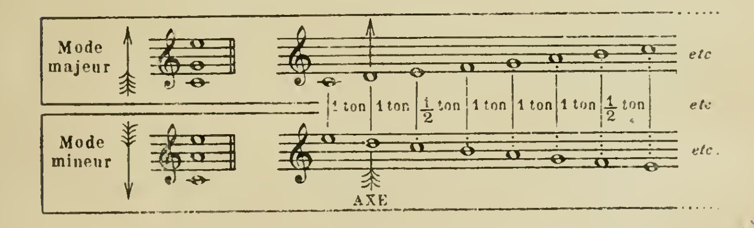
Pour réaliser cette permutation, il faudrait tout au moins que l'altération descendante du sixième degré (*la* ♭, fig. *A'* et *B'*) vînt rétablir, entre les deux broderies, l'égalité que l'altération ascendante du septième degré (*sol* ♯, fig. *a* et *b*) leur avait artificiellement attribuée en mode mineur :



Mais, même dans ce dernier cas, la médiante (*mi*) qui sert d'axe ou de pivot (fig. *A'* et *B'*), ne serait pas meilleure que la médiante (*ut*) du mode mineur (fig. *a* et *b*), la seconde mineure ascendante (*mi-fa*, fig. *A'*) n'étant pas égale à la seconde majeure descendante (*mi-ré*, fig. *B'*), etc.

Toutefois, cette échelle majeure modifiée par l'altération du sixième degré (*la* ♭, emprunté au mode mineur, fig. *A'*), corrélative de celle du septième degré (*sol* ♯, emprunté au mode majeur, fig. *b*), offre la particularité importante de reproduire exactement, mais en sens *inverse*, tous les intervalles qui séparaient les degrés correspondants de cette gamme mineure (fig. *b*); de même que le fragment descendant de la gamme dite *mineure mélodique* (*la*, *sol*, *fa*, *mi*, fig. *c*, p. 27) contient exactement, mais en sens *inverse*, les intervalles formant le tétracorde ascendant de la même gamme (*mi*, *fa* ♯, *sol* ♯ *la*, fig. *C'*) et empruntés au mode majeur (*sol*, *la*, *si*, *ut*, fig. *C*.)

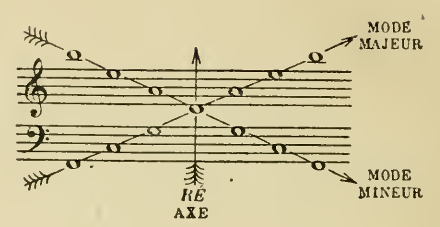
Et l'on constate ainsi que les emprunts d'un mode à l'autre se font plus importants, au fur et à mesure que disparaissent les inexactitudes du *mouvement contraire* précédemment décrit (p. 26 et 27); jusqu'au moment où, tous les intervalles ascendants d'un thème ayant été remplacés par les intervalles descendants équivalents, et réciproquement, on se trouve en présence d'une *inversion* stricte et rigoureuse, c'est-à-dire d'une substitution complète du mode mineur au mode majeur, ou réciproquement, en vertu du principe harmonique naturel de l'Accord *unique* sous son *double* aspect, *ascendant* ou *descendant*, c'est-à-dire *majeur* ou *mineur* (1):



Tel est le mécanisme de l'opération qui doit, pour éviter toute équivoque, être appelée *inversion rigoureuse*, ou simplement *inversion*. Elle consiste à se servir comme pivot ou axe immobile, non plus comme le simple mouvement contraire, de la *médiante* dans l'*ordre diatonique*, mais de la *médiante* dans l'*ordre des quintes*, c'est-à-dire du *second* degré diatonique commun aux deux modes (*ré*, en montant à


(1) Voir I[er] livre, p. 93 et suiv.

partir d'*ut* en majeur, ou *ré*, en descendant, à partir de *mi* en mineur) :



Autour de ce pivot (*ré*) d'une parfaite stabilité, les autres notes effectuent une permutation circulaire :

Ré reste invariable,
Mi est remplacé par *Ut*, et réciproquement
Fa — — *Si*, —
Sol — — *La*. —
et ainsi de suite, indéfiniment.

Ainsi reproduit strictement en sens *inverse*, un thème quelconque conserve tous ses intervalles parfaitement intacts, mais il change de *mode* en même temps qu'il change de *sens*, par *inversion*.

On voit par là que l'usage du *mouvement contraire* et de l'*inversion* n'est pas autre chose qu'une application, irraisonnée d'abord, puis plus consciente, de la loi de symétrie sur laquelle reposent réellement nos deux modes, majeur et mineur, l'un par rapport à l'autre.

Et il n'est pas sans intérêt de constater ici, une fois encore, que les anciens auteurs de Motets et de Fugues, jusques et y compris J.-S. Bach, avaient seulement devancé de deux ou trois siècles la découverte des principes immuables auxquels leur admirable instinct musical obéissait déjà, sans s'en rendre compte.

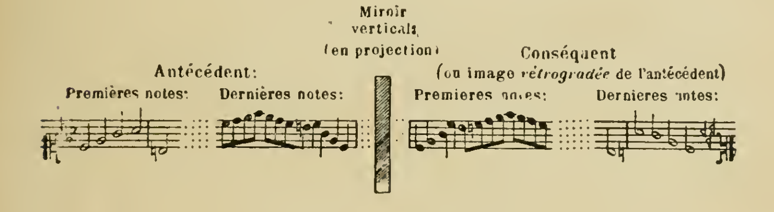
Ainsi se perfectionna lentement le procédé d'abord approximatif du *mouvement contraire*, jusqu'à ce que des esprits plus subtils en aient déduit la notion exacte de l'*inversion* rigoureuse. J.-S. Bach distinguait déjà, l'un de l'autre, sans aucun doute, ces deux phénomènes si souvent confondus, même de nos jours. Mais il appartenait à Mattheson (1) d'établir nettement leurs différences caractéristiques.

(1) Dans son très remarquable ouvrage *Der vollkommene Kapellmeister*, publié en 1739, ce judicieux théoricien applique définitivement l'expression *mouvement contraire simple* ou *mauvais* (*schlechte Gegenbewegung*) à celui qui, prenant la *médiante* comme pivot, ne tient pas compte de la place des demi-tons (*contrarium simplex, nulla semitoniorum ratione*

En opposant ici l'une à l'autre les expressions *mouvement contraire* et *inversion*, nous nous sommes conformés à l'excellent choix de termes de ce savant musicien, corroboré depuis par notre maître, César Franck, lequel fit, à ce propos, une minutieuse démonstration, dont plusieurs de ses élèves se souviennent encore (1).

Cette distinction trop souvent oubliée ne pouvait être clairement mise en lumière sans une étude aussi détaillée et, forcément, aussi longue que celle qui précède. Elle avait ici sa place marquée, tant en raison des immenses ressources fournies à l'art de la composition par le *mouvement contraire* et l'*inversion*, que pour sa flagrante concordance avec la théorie du mode mineur.

3° **Le Canon récurrent** ou **par mouvement rétrograde** (2), dans lequel l'antécédent est reproduit non plus avec une inversion du sens des intervalles mélodiques, mais avec une inversion de l'*ordre* dans lequel ces intervalles se succèdent : la *dernière* note de l'antécédent devient la *première* du conséquent, et ainsi de suite. La ligne mélodique ainsi obtenue est comme l'image de la première, vue dans un miroir *vertical*, où les notes apparaîtraient d'autant plus éloignées du point de départ qu'elles en étaient plus rapprochées dans l'antécédent, et réciproquement :



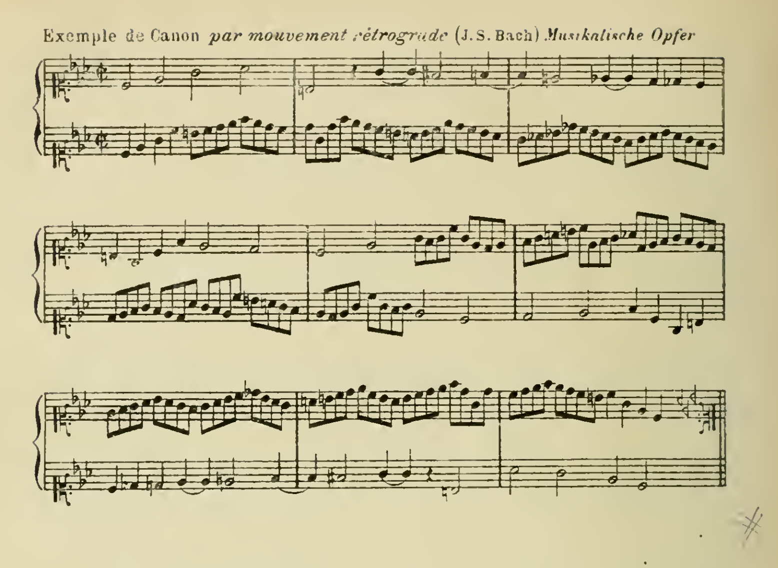
habita, p. 416); tandis que l'autre, le *bon*, est celui qui opère l'*inversion stricte* (*in stricte reversum*, ibid.), en prenant par conséquent comme pivot le *second* degré (*ré*, dans le ton d'*ut*).

(1) « Votre sujet n'est pas *renversé*, il est seulement par *mouvement contraire* », disait César Franck à un de ses élèves, à propos d'une fugue, voulant faire entendre par là, en effet, qu'il n'avait pas été tenu compte de la place des demi-tons. Et il s'étendit longuement sur cette importante distinction.

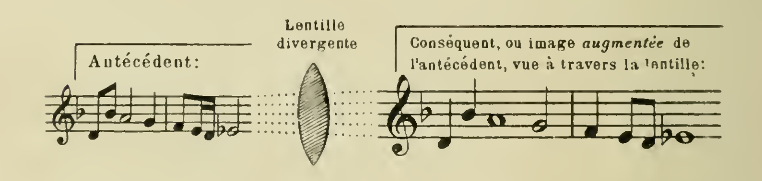
En raison de l'acception *harmonique* très spéciale attribuée par Rameau et, depuis lui, par tous les harmonistes aux mots *renversé*, *renversement* (d'un intervalle, d'un accord), nous avons traduit ici le mot *reversum* de Mattheson par *inverse*, *inversion*, en conformité avec le terme employé au Premier Livre (p. 111), à propos du mode mineur *inverse*.

(2) On l'appelle aussi « canon à l'écrevisse », traduction littérale du mot *cancrizans*, employé également par Mattheson ; cette dénomination provient sans doute du préjugé commun, qui, avec la complicité du Dictionnaire de l'Académie, a longtemps fait de l'écrevisse un « poisson qui marche à reculons » (*sic*). Le mot *récurrent*, qui est employé ici, a l'avantage d'être beaucoup plus précis et, par conséquent, préférable à tous égards.

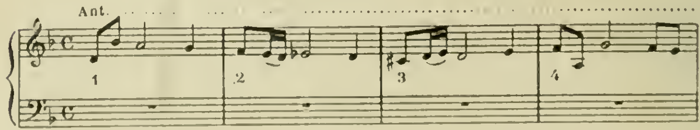
Exemple de Canon *par mouvement rétrograde* (J. S. Bach) *Musikalische Opfer*



4° **Le Canon par augmentation**, dans lequel le conséquent reproduit l'antécédent en *doublant* (ou en *quadruplant*) la valeur de toutes les notes qui le composent. Le ralentissement ainsi obtenu est assez comparable au grossissement que donne une lentille *divergente* aux dimensions de l'objet qu'on regarde au travers :



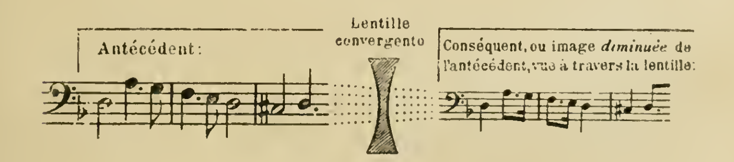
Exemple de Canon *par augmentation* (J. S. Bach) *Kunst der Fuge*



Cons. par augm
(et par mouv[t] contraire)

etc.

5° **Le Canon par diminution**, dans lequel, contrairement à ce qui se passe dans le précédent, les valeurs des notes du premier membre sont réduites à la *moitié* (ou au *quart*) dans le second, comme si l'antécédent était vu à travers une lentille *convergente* qui le rapetisse (1) :



(1) Il va sans dire que ces figures n'ont aucune rigueur scientifique : on aurait beau regarder une *croche* à travers une loupe, elle ne deviendrait pas une *noire*, évidemment. Il s'agit d'une simple analogie, ***mutatis mutandis***, entre l'ouïe et la vision.

Exemple de Canon *par diminution*

J. S. Bach (*Kunst der Fuge*) Fug. VI
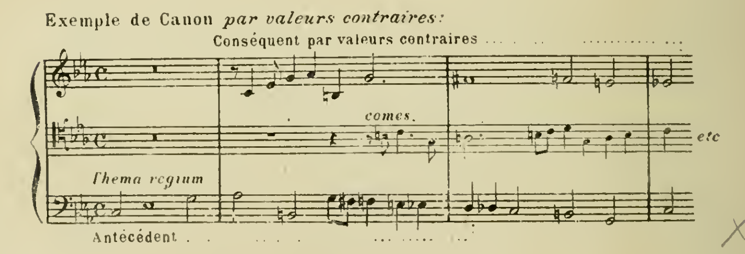
Cons. par dim. et Mt contraire ......

Cons. par dim. . . .

Ant. ...

6° **Le Canon par valeurs contraires**, sorte de combinaison hybride et généralement arbitraire des deux procédés d'augmentation et de diminution. Ici, toutes les valeurs relativement *longues* dans le premier membre deviennent *brèves* dans le second, et réciproquement : les blanches deviennent des noires, les noires des blanches, etc. Il s'ensuit une déformation du sujet, qui le rend le plus souvent méconnaissable :

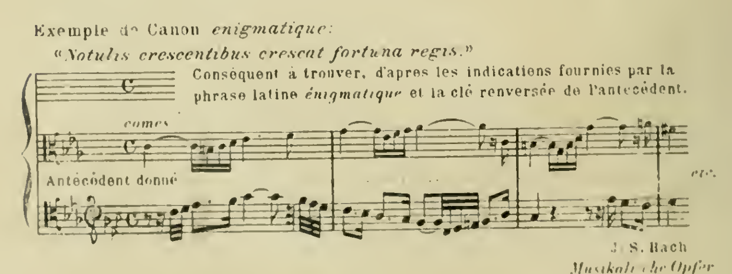
Exemple de Canon *par valeurs contraires:*



7° **Le Canon énigmatique**, dont l'antécédent est seul proposé comme un problème à la sagacité de l'interprète qui n'a pour toute indication qu'un signe, un mot ou une devise, en termes plus ou moins allégoriques dont le sens doit permettre de deviner le genre de *règle*, le *canon* employé par l'auteur.

Exemple de Canon *enigmatique:*

"*Notulis crescentibus crescat fortuna regis.*"



J. S. Bach *Musikalisches Opfer*

On donnait parfois à cette catégorie de Canons le nom de *Ricercare* ou *Ricercar* (verbe italien qui signifie *rechercher*), sans doute parce qu'il fallait rechercher la solution du problème ainsi posé.

Les Ricercari. — Ce nom de *Ricercare* a été surtout appliqué à des pièces instrumentales en imitations dialoguées, généralement canoniques, qui semblent avoir été postérieures aux premiers Canons, et assez antérieures à la Fugue véritable.

Ces pièces, où les auteurs ont eu aussi à *rechercher* les dispositions diverses pour les entrées successives d'un même thème ou sujet, sont assez semblables à des expositions de Motets, dont on aurait supprimé les paroles ; les plus anciens spécimens de ce genre sont d'ailleurs destinés à l'orgue et au clavecin.

Le thème entre dans toutes les parties, tantôt à l'octave, tantôt à la quinte ; parfois un dessin particulier (*comes*) accompagne les expositions du sujet, comme une sorte de *contresujet* rudimentaire (1). On trouve aussi quelquefois des entrées du sujet, qui vont en se rapprochant de plus en plus de ses premières notes, ainsi qu'il arrivera normalement plus tard dans la disposition appelée *Strette* (voir ci-après, p. 62).

On examinera dans la partie historique du présent chapitre quelques spécimens des plus anciens *Ricercari* connus. Mais on pourra constater en même temps que les compositions de ce genre, comme toute forme de transition, n'ont jamais acquis aucune stabilité, permettant de dégager de leur analyse un principe quelconque qui puisse être utilisé dans l'étude de la composition.

Les seuls éléments qui nous soient restés des *Ricercari* se retrouvent intégralement dans les premières Fugues dignes de ce nom, et c'est là que nous allons les examiner plus en détail, au triple point de vue *rythmique*, *mélodique* et *harmonique*, suivant notre méthode habituelle.

4. ÉLÉMENTS RYTHMIQUES DE LA FUGUE. — IMITATION. — CANON. — MARCHE.

Nous avons défini la Fugue (p. 19) : une composition polyphonique écrite en *style contrepointé* sur un thème unique ou *sujet*, exposé successivement dans un *ordre tonal* déterminé par la loi des cadences.

Il est aisé de voir que le principal élément *rythmique* consiste ici dans l'*écriture contrapontique*, le *sujet* et ses annexes étant plus particulièrement *mélodiques*, et l'*ordre tonal* essentiellement *harmonique* par nature.

(1) Comparer avec la *forme du Motet*, Ier liv., chap. X, p. 147 et suiv.

La loi de symétrie rythmique des imitations avait atteint, comme nous venons de le voir, toute sa rigueur dans les divers canons. Nous la retrouvons aussi dans l'écriture de la Fugue, où tous les procédés de reproduction directe, inverse, rétrogradée, augmentée, diminuée, variée, etc., sont tour à tour mis au service du sujet et de ses dérivés. Et la Fugue est en cela la plus haute application de l'étude du *contre-point*, qui a pour but de faire entendre simultanément des mélodies de rythme différent ou contrarié.

Toutefois, dès le début de la floraison de la Fugue, un obstacle inattendu s'oppose à l'essor des procédés rythmiques : nous sommes en effet au XVII[e] siècle, et la *mesure*, la fâcheuse mesure, dont nous aurons encore à déplorer les méfaits, ne tarde pas à s'implanter ici en usurpatrice, à la faveur d'une équivoque qui lui fait attribuer indûment les prérogatives du *rythme.*

Dès lors, tout s'appauvrit et se limite dans l'emploi des rythmes indépendants et caractéristiques : l'*imitation contrapontique* et le *canon* subsistent, mais le libre jeu de leurs dérivés rythmiques (augmentation, diminution, etc.) est sans cesse entravé par l'omnipotence de la mesure. L'envahissement du style conventionnel de l'école enlèvera bientôt à ces procédés tout ce qu'ils eurent au début de véritablement musical.

La Strette, autre extension rythmique des usages du Canon, destinée seulement dans les anciennes Fugues à varier les entrées du thème, en les avançant ou en les retardant, la Strette sera bientôt réduite par l'école à une sèche et pédante succession de combinaisons, rejetée à la fin de la Fugue (1), pour mieux étaler le savoir de l'ouvrier qui en opère l'ajustage mécanique.

Par contre, le procédé *métrique* par excellence, la *marche d'harmonie*, reproduction rigoureuse et servile d'un dessin à des intervalles réguliers et constants, fournira désormais le remplissage réglementaire, le mortier abondamment gâché de ces singulières constructions dites « Fugues d'école ».

Seul peut-être, J.-S. Bach nous offre encore, dans son admirable *Kunst der Fuge* (2), un magistral exemple de variations rythmiques, mais il n'en subit pas moins, dans l'ensemble de son œuvre, l'influence *métrique* de son époque ; et la *marche d'harmonie*, bien qu'elle n'apparaisse sous sa plume qu'avec une réserve et une discrétion relatives, n'en demeure pas moins, à notre sens, la seule partie de ses Fugues qui semble avoir subi les outrages du temps.

(1) C'est en raison du rôle *tonal* de la *Strette* dans la Fugue que nous avons cru devoir en rejeter l'étude detaillée ci-après, page 62, avec les éléments d'ordre *harmonique*.

(2) Voir ci-après, dans la *section historique* du présent chapitre, page 66 et suiv.

5 ÉLÉMENTS MÉLODIQUES DE LA FUGUE. — LE SUJET. — LA RÉPONSE ET LA MUTATION. — LE CONTRESUJET.

Sujet. — La Fugue est, par définition, *monothématique*, c'est-à-dire que son thème ou *sujet* doit être *unique* en principe. Dans les Fugues dites *à plusieurs sujets*, l'un de ceux-ci est toujours considéré comme principal. Nous verrons pourquoi il est, en définitive, le *seul*.

La raison de ce caractère *unitaire* de la Fugue provient de sa première origine *dramatique*, dont le seul vestige, dans la Fugue instrumentale, est le *sujet* lui-même. C'est en effet une loi d'ordre expressif, donc dramatique, qui préside à l'élaboration des thèmes ou des idées, dans toutes les formes musicales, même symphoniques : c'est par l'*expression* qui doit y être contenue que tout thème ou sujet prend la signification ou valeur esthétique qui lui est propre. On conçoit dès lors que ce sujet une fois énoncé ne puisse plus subir ici aucune transformation d'ordre expressif, puisque, dans la Fugue, il sera perpétuellement *exposé*, sans jamais être *développé ;* le développement, en effet, est une opération beaucoup plus complexe, qui ne prendra naissance qu'avec la pluralité des idées, c'est-à-dire avec la forme Sonate.

Contrairement à ce que nous avons constaté dans le Motet, aucune raison de sentiment n'intervient dans la Fugue pour modifier le véritable *thème sans paroles*, conçu dramatiquement, qu'est le sujet, puisqu'aucune formule précise, exprimant un sentiment nouveau, n'y interrompt le cours prévu de sa trajectoire purement symphonique et tonale.

Il ne saurait donc y avoir dans la Fugue, ni *modulation établie*, ni *changement d'état* du sujet primordial.

Celui-ci, dès sa première énonciation, doit affirmer une *tonalité*, que les expositions ultérieures serviront seulement à renforcer, pour des raisons qui seront expliquées ci-après, dans l'étude des éléments harmoniques de la Fugue.

Réponse. — Une tonalité ne pouvant être établie nettement sans un mouvement d'oscillation entre deux fonctions tonales (1) exprimées au moins une fois chacune, le sujet ne peut offrir d'équilibre tonal stable qu'avec le concours de ces deux fonctions, employées symétriquement. Aussi, les premiers embryons de Fugues apparus sous le nom de *Ricercari*, Fugues canoniques, etc., n'acquièrent-ils une fixité typique complète qu'à partir du moment où les *conséquents* y revêtent une forme spéciale, appelée communément *Réponse*.

La *Réponse* est une imitation directe du sujet, telle que le rôle des

(1) Voir Ier liv., chap. VII.

fonctions de tonique et de dominante (1) y est interverti le plus rigoureusement possible.

Pour bien comprendre ce que doit être la *Réponse* d'un sujet donné, il importe avant tout de discerner le rôle joué dans celui-ci par les fonctions de tonique et de dominante, c'est-à-dire d'y déterminer les points d'appui mélodiques où ces deux degrés apparaissent, soit en notes réelles, soit en harmoniques consonnants.

La *Réponse* étant, par définition, une imitation *directe* du sujet ne peut en aucun cas être absolument exacte (2), car l'intervalle mélodique ascendant de *quinte*, qui sépare les degrés de tonique et de dominante, n'est pas identique à celui de *quarte* qui sépare les degrés de dominante et de tonique (à l'octave aiguë). Cette différence, due au partage de l'octave en deux portions inégales diatoniquement ou mélodiquement, est un des derniers vestiges qu'ait laissés, dans notre système tonal contemporain, l'ancien usage des modes grégoriens authentes et plagaux. En passant de la monodie dans la polyphonie vocale, cet usage a engendré, en vertu d'un désir alors irraisonné de fixité tonale, les premières imitations en forme de *Réponse* dans les expositions de motets : demeuré plus tard dans la Fugue, il y entraîna nécessairement pour la *Réponse* une adaptation particulière des intervalles du sujet, laquelle est généralement désignée sous le nom de *Mutation*.

Mécanisme de la Mutation. — Pour l'étude assez délicate du mécanisme de la *Mutation*, on s'est livré à de nombreuses considérations, plus ingénieuses que musicales, sur les *sujets de Fugue;* en les examinant seulement au point de vue de leurs *fonctions tonales* et de leurs *limites*, on peut simplifier notablement les classifications en usage.

Fonctions. — Un sujet quelconque étant tonal par nature contient une fois au moins chacune des deux fonctions de *tonique* et de *dominante* (exprimées par leur degré fondamental, par leur tierce ou par leur quinte) et aboutit nécessairement à l'une ou à l'autre de ces deux fonctions.

Dès lors, deux cas se présentent :

1° la fonction de *dominante* est entendue en dernier lieu : le sujet est *suspensif;*

2° la fonction de *tonique* est entendue en dernier lieu : le sujet est *conclusif.*

(1) On verra plus loin, page 60, l'emploi qui devrait logiquement être fait, dans la Fugue de la dominante mineure ou *inverse*, vulgairement appelée sous-dominante.

(2) L'exactitude *plastique* de certaines réponses n'est pas une exception réelle à ce principe. Les *réponses transposées*, dont il sera question ci-après, page 42, contiennent sans doute tous les intervalles du sujet, mais elles en diffèrent toujours par la *fonction tonale* de leur point de départ ou d'arrivée.

Par définition, la *Réponse* d'un sujet suspensif sera conclusive, et réciproquement.

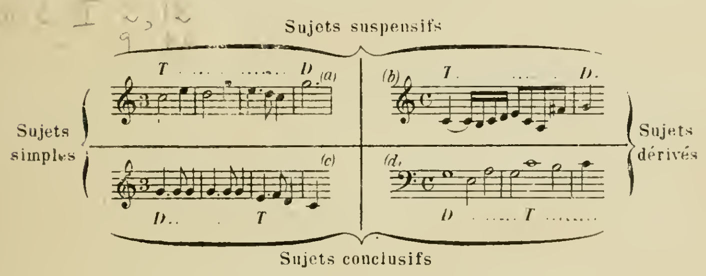
Limites. — Les degrés fondamentaux des fonctions étant invariables, divisent l'octave, comme nous venons de le voir, en deux intervalles complémentaires, l'un de quinte, l'autre de quarte, formant ce que nous appelons ici les *limites* du sujet.

Deux cas encore peuvent seulement se présenter :
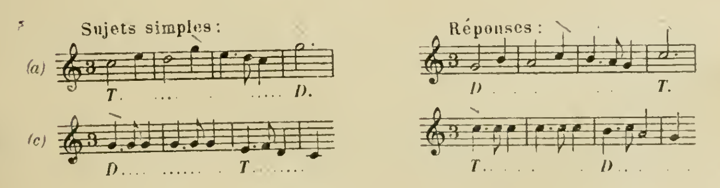
1° le sujet est *simple* ou *primitif* (1), c'est-à-dire contenu intégralement dans les limites de quinte (ou de quarte) qui séparent en montant (ou en descendant) la *tonique* de la *dominante* ;

2° le sujet est *dérivé*, c'est-à-dire qu'il excède ces limites, au grave ou à l'aigu.

En tout, *quatre* cas, dont nous donnons ci-après des spécimens (2) :



Dans les sujets *simples*, il ne saurait y avoir de grande difficulté pour la Réponse : les fondamentales des fonctions (ou leurs harmoniques consonnants, s'il y a lieu) une fois permutées, les autres notes, généralement d'ordre mélodique pur, viennent prendre, auprès des notes réelles de la Réponse, un rang équivalant à celui qu'elles occupaient auprès des notes réelles du sujet.
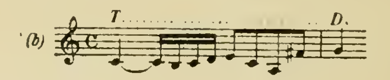


(1) La qualification de *primitif* est justifiée par ce fait que les sujets de cet ordre apparaissent surtout dans les anciennes Fugues, encore influencées manifestement par la tradition *du ton* (authente ou plagal) grégorien.

C'est pour la même raison que la locution « *Fugue du ton* », aujourd'hui détournée de son sens, doit être appliquée exclusivement, comme le faisait César Franck, aux fugues *à sujets primitifs*.

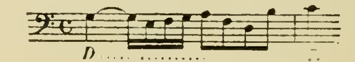
(2) *a*) Sujet de L. Consolini ; *b*), c), *d*), sujets de J.-S. Bach (Fugues d'orgue).

Mais il n'en va pas toujours aussi facilement dans les sujets *dérivés*, pour lesquels il faut bien reconnaître qu'en dépit des règles minutieuses enseignées par les écoles, la part du sentiment tonal instinctif et du goût musical reste prépondérante dans le choix d'une bonne réponse.

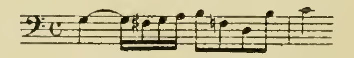
Si, par exemple, la Réponse du sujet *suspensif* dérivé (*b*) :



est, dans le texte de J.-S. Bach :

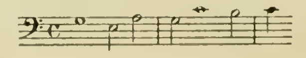


nous ne croyons pas que ce soit en raison de cette subtilité qui, grâce à l'hypothèse complaisante d'une modulation apparaissant immédiatement après la première note du sujet (*ut*), attribue très sérieusement à la seconde note (*si*) les prérogatives d'une note réelle, tierce de la dominante, devant entraîner la réponse par le *mi*, tierce de la tonique. Car le même principe appliqué à la tierce de la tonique (*mi*, cinquième note du sujet, bien plus réelle assurément) devrait entraîner dans la Réponse l'emploi du *si*, tierce de la dominante, c'est-à-dire une forme comme celle-ci :

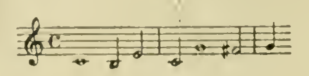


laquelle, plus conforme, en un certain sens, aux règles des « grammairiens de la Fugue », est infiniment moins satisfaisante musicalement.

De même, le sujet *conclusif* (*d*), éminemment tonal,



ne comportait pas nécessairement dans la Réponse que lui donne Bach



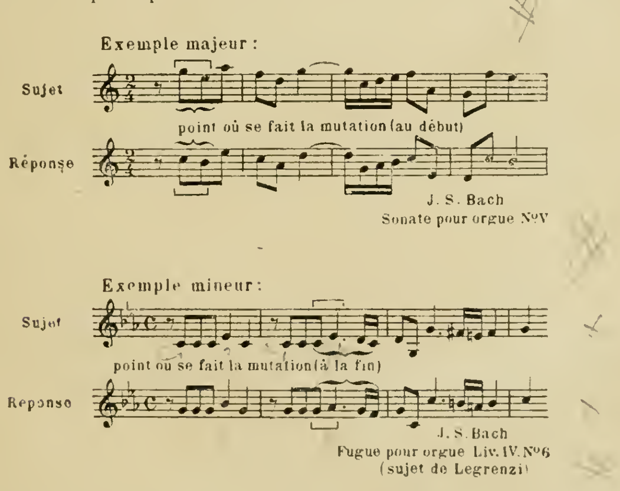
ce *fa* ♮ (1), simple adoucissement euphonique, donnant à la fin de cette réponse un aspect modulant assez difficile à justifier autrement que par une raison purement *musicale*.

Cet usage de la modulation apparente ou passagère, pratiqué depuis Bach dans la Réponse à la plupart des sujets que nous avons nommés *dérivés*, est la seule chose à retenir des innombrables règles édictées sur cette question par des autorités d'inégale valeur, règles qui se réduisent en définitive à celles-ci :

1° la nécessité tonale, qui oblige à la permutation des fonctions entre le Sujet et la Réponse, ne garde toute sa rigueur, dans les sujets *dérivés*, que pour leur point de départ et pour leur point d'aboutissement ;

2° en dehors de ces deux points, soumis aux mêmes règles que les sujets *simples*, la loi d'imitation stricte prime la loi d'inversion des fonctions, et l'usage de la transposition effective à la quinte aiguë a prévalu ;

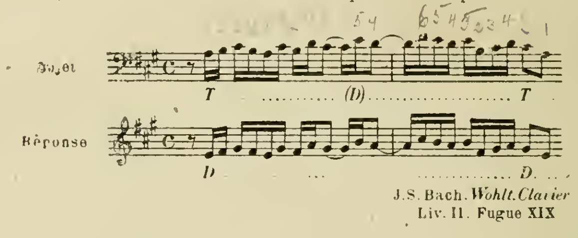
3° le raccordement entre le fragment transposé pour raison d'imitation, et les fonctions permutées pour raison de tonalité, doit être opéré de telle sorte que les inexactitudes qui en résultent nécessairement dans l'imitation plastique soient réduites à leur minimum.
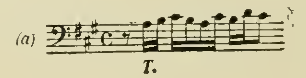


Certains sujets dérivés se prêtent mieux que d'autres à une sorte de transposition intégrale qui donne à leur réponse l'aspect d'une imita-

(1) Cet exemple a été transposé pour plus de clarté. La Fugue d'orgue à laquelle il est emprunté est en *mi* ♭ : il s'agit donc en réalité d'un *la* ♮.

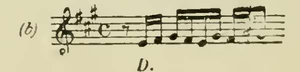
tion *exacte* à la quinte : ces sujets, ordinairement assez longs, offrent souvent la particularité de commencer et de finir par la même fonction tonale, c'est-à-dire de revenir à leur point de départ :



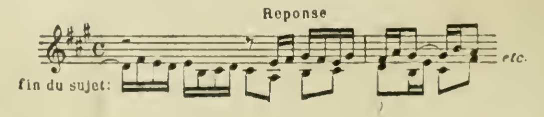
En ce cas, les degrés caractéristiques d'autres fonctions contenues entre les deux points extrêmes du Sujet sont entraînés par l'imitation, et leur valeur propre disparaît dans la Réponse. La permutation s'opère donc exclusivement au point de rattachement, et cela suffit à sauvegarder le principe de la différence tonale nécessaire entre le Sujet et la Réponse. En effet, la forme



n'est pas identique en réalité à



car, à la note *la*, entendue au début du Sujet en qualité de *tonique* du ton de *LA* majeur, il est répondu par la note *mi*, qui occupe au début de la Réponse (point de rattachement nécessaire avec le sujet) la fonction de *dominante* du même ton, et non pas, comme cela serait nécessaire pour l'identité *réelle* des deux dessins (*a* et *b*), la fonction de *tonique* du ton de *MI* majeur. La disposition harmonique adoptée par Bach, pour l'entrée de la Réponse, ne laisse aucun doute sur ce point :



En résumé, les principes fort compliqués à l'aide desquels on a prétendu codifier la *mutation* inévitable, n'ont abouti qu'à des usages

d'écoles, sur lesquels nous aurons encore l'occasion de revenir ; mais ils sont presque tous *infirmés* en fait, par la pratique constante des auteurs de fugues véritablement soucieux du caractère *musical* et *expressif* de leurs œuvres.

Contresujet. — Des considérations du même ordre permettent de réduire à fort peu de chose les règles qui concernent le *contresujet*, autre élément important de la Fugue, lequel consiste en un dessin mélodique écrit en contrepoint renversable par rapport au sujet, et destiné à être entendu avec lui, soit au-dessus, soit au-dessous, à toutes ses entrées, la première exceptée.

Un usage des plus anciens, chez les auteurs de fugues, veut en effet que le thème entre *seul :* cela tient assurément au principe *expressif* de *conception*, dont il a déjà été parlé (1).

La première exposition du dessin contrapontique renversable, dit *contresujet*, est donc faite en général *après* celle du *sujet*, par la même voix ou partie mélodique, et en même temps que la première apparition de la *réponse*, énoncée par une autre voix. L'interversion nécessaire des fonctions tonales dans la *réponse* a donc sa répercussion sur le *contresujet*, entendu avec elle ; et celui-ci devient en réalité une *contre-réponse* soumise aux mêmes règles de mutation ou de transposition, s'il y a lieu.

Il est à peine utile de rappeler que le caractère *renversable* du *contresujet* (ou de la *contre-réponse*) comporte de toute nécessité les qualités requises pour tout bon contrepoint de cette espèce. Savoir :

1° équilibre *rythmique* des valeurs de notes, ou compensation des valeurs plus longues du sujet par les valeurs plus brèves du contresujet et réciproquement ;

2° caractère *mélodique*, différant par la forme de celui du sujet, tout en restant analogue au fond, sans introduire aucun élément disparate ;

3° complément *harmonique*, renforçant autant que possible le sentiment tonal, en faisant entendre les degrés fondamentaux des fonctions tonales sur leurs harmoniques naturels consonnants, et réciproquement.

La construction même du *contresujet* implique donc sa subordination complète au *thème* de la Fugue, à laquelle il n'apporte qu'un élément mélodique d'*écriture*, tandis que le *thème* (sujet ou réponse) demeure l'élément *unique* de conception.

(1) Il convient d'observer toutefois que cet usage est aujourd'hui méconnu dans une grande partie des *fugues d'école*, où le sujet et le contresujet entrent presque simultanément, sans que cette disposition paraisse vraiment justifiée.

Les dessins auxquels l'usage donne le nom de *second sujet*, *troisième sujet*, etc., ne donnent pas davantage à la Fugue un nouvel élément de pure *conception*, pouvant infirmer son caractère essentiellement *unitaire*, ou *monothématique*. Ce sont de véritables *contresujets*, qui doivent satisfaire, par leur destination même, aux conditions d'*écriture* contrapontique qui président à l'établissement *artificiel* du *contresujet* ordinaire; on leur attribue seulement, par la suite, un rôle plus important pour accroître, dans la composition de la Fugue, l'intérêt et la variété, sans en atténuer l'*unité* primordiale.

6. ÉLÉMENTS HARMONIQUES DE LA FUGUE. — LA CADENCE. — L'ORDRE TONAL DES EXPOSITIONS DANS LES FUGUES MAJEURES ET MINEURES. — LES ÉPISODES. — LES PÉDALES. — LES STRETTES.

La Fugue et la Cadence tonale. — L'alternance des fonctions de tonique et de dominante, dans le sujet et la réponse, donne, comme on vient de le voir, à leur exposition, dès le début de la Fugue, un caractère *suspensif* ou *conclusif*, dû à l'emploi d'éléments identiques, harmoniquement, à ceux de la *cadence*, telle qu'elle a été décrite précédemment (1).

D'ailleurs, on a reconnu à la Fugue un aspect général *unitonique*, qui exclut toute possibilité de modulation *réelle*, d'ordre expressif, dans cette forme de composition (p. 37). Dès lors, tout mouvement harmonique apparent dans la Fugue, ne peut avoir d'autre effet qu'un renforcement de cette tonalité unique, marquée par la cadence résultant de cette alternance des fonctions dans la première exposition. Or, un tel renforcement ne peut et ne doit être autre chose que la *cadence* elle-même, dans sa forme la plus complète, et avec toutes les extensions qu'elle comporte.

La Fugue ne serait donc en définitive qu'une grande cadence, où chaque formule harmonique, destinée à l'affirmation tonale, serait remplacée par une énonciation du sujet, avec ses annexes ordinaires (réponse, contresujet, etc.). Par là, et par là seulement, croyons-nous, peut s'expliquer l'ordre tonal des expositions, ordre logique entre tous, dont la pratique immémoriale vient confirmer pleinement l'explication théorique.

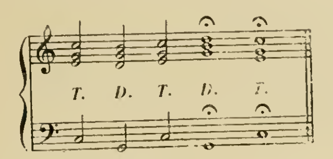
Dans les premières formes fuguées, en effet, les expositions ne s'éloignent guère des fonctions de tonique et de dominante; plus tard, cette forme rudimentaire de cadence s'enrichit peu à peu, et l'on voit apparaître, dans un ordre variable, les expositions au relatif, à la sous-dominante, et même au relatif de cette dernière, avec aboutissement et

(1) Voir Ier liv., p. 110 et suiv.

repos provisoire sur la dominante du ton principal, préparant le retour définitif à la tonique.

Ordre tonal des expositions dans les Fugues majeures. — Si nous réduisons à leur schéma harmonique cette succession de fonctions différentes, dans leurs ordres les plus usuels, nous trouvons :

a) pour les *formes primitives :*



la petite fugue en *UT* de J.-S Bach (1) dont le sujet bien connu



a déjà servi d'exemple (p. 39), nous offre un excellent modèle de cette cadence parfaite élémentaire : toutes les entrées réelles du sujet ou de la réponse y sont faites sur la tonique ou la dominante, sans exception ;

b) pour les *formes plus développées*, une infinie variété de cadences diverses, dont les plus complètes sont en général analogues à celle-ci, qui appartient à la fugue d'orgue, en *UT*, de J.-S. Bach (2) :

1. Exposition principale — 2. Contre-exposition — 3. *Relatif* mineur — (3bis) Contre-exposition — 4. *Sous-Dom.* — 5. *Relatif Ste-Dom.* — 6. Harmonie de la pédale — 7. Conclusion

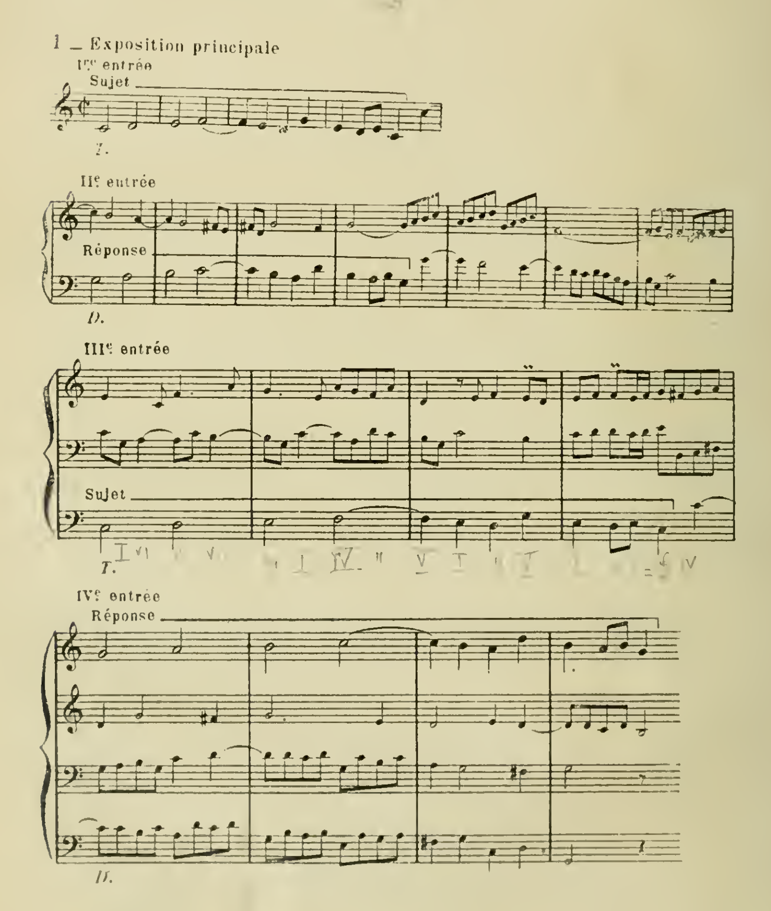
T. D. T. D. D. T. (D.) (D. T.) S. D. T.

Cette grande formule de cadence offre, pour ainsi dire, la synthèse de toutes les autres. Aussi la tradition d'école en a-t-elle fait, à quelques petites différences près, son modèle absolu. On se demande la raison de cette rigueur, car, dans la littérature de la Fugue musicale, les exem-

(1) Édition Peters, vol. III, nº 7, p. 68 et suiv.
(2) *Ibid.*, vol. II, nº 1.

ples conformes à cette formule, et surtout à celle de l'école, sont infiniment rares.

Toutefois, puisque ce type de Fugue paraît réaliser le *maximum* d'extension que ce genre de composition ait jamais atteint, dans l'ordre des *expositions régulières*, il y aura sans doute quelque utilité à en faire ici l'analyse plus détaillée, en tant qu'application des principes d'équilibre tonal, établis précédemment.



1. Toute cette *Première Exposition* oscille entre les fonctions de *tonique* et de *dominante*. L'importance capitale de ces deux fonctions

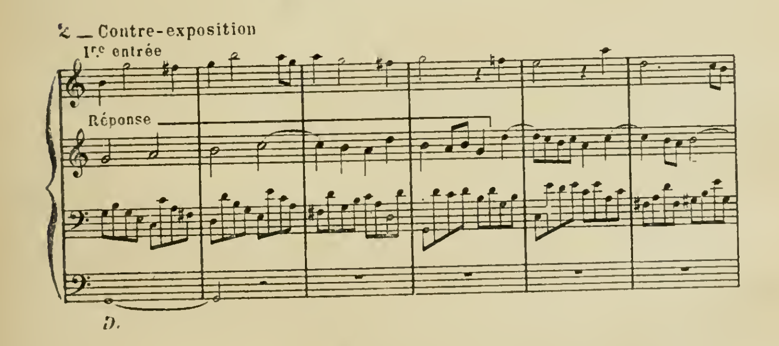
justifie le redoublement que les *quatre* entrées successives du sujet ou de la réponse font subir à cette oscillation.

La loi rythmique d'imitation veut, en effet, que *toutes* les parties mélodiques imitent tour à tour le sujet proposé, surtout au moment de son apparition initiale. Ainsi, dans les plus anciens motets, chaque voix de la polyphonie répétait en général les mêmes paroles du texte, et avec le même thème ou son (imitation sur divers degrés).

Cet usage a persisté dans la Fugue instrumentale, où il apparaît sous la forme des entrées successives de la première exposition, en nombre égal ou supérieur à celui des parties (ou des voix).

Toutefois, le nombre seul et non l'*ordre* de ces entrées est ainsi déterminé : car cet ordre, chez les auteurs de fugues, n'obéit à aucune règle fixe; il varie au contraire en raison du caractère du sujet, de sa tonalité, de son étendue, ou simplement de la plus grande commodité d'exécution.

Vainement, la pédagogie proscrit les entrées dites *en échelle*, c'est-à-dire procédant régulièrement de la plus grave à la plus aiguë, ou inversement, sous prétexte que le dessin dit *contresujet* (voir ci-dessus, p. 43) doit être écrit en contrepoint renversable et entendu, dès la première exposition, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du sujet (ou de la réponse) : nulle obligation de ce genre n'apparaît dans les fugues musicales, comme on peut le vérifier facilement dans celles de J.-S. Bach, par exemple (1).
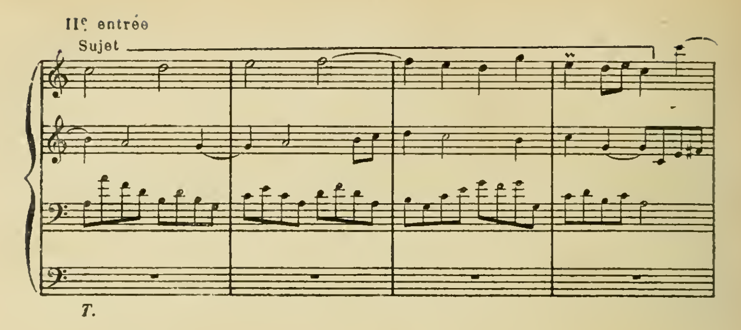


(1) Voir notamment :

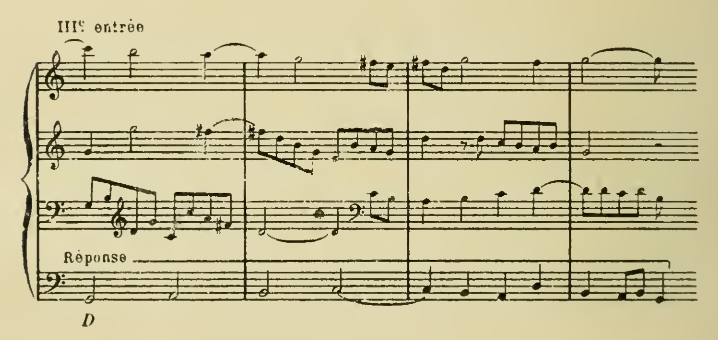
a) Fugues d'orgue (Éd. Peters) : vol. II, nos 4 et 8 ; vol. III, nos 5, 7 et 8 ; vol. IV, nos 5 et 7.

b) Clavecin bien tempéré, 1er livre, 22e fugue ; IIe livre, 9e, 10e, 12e et 20e.

Ces fugues, et presque toutes celles à trois voix, ont leur première exposition disposée en entrées successives du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, c'est-à-dire en *échelle*.

Quant à cette autre règle édictée par certaines écoles, et qui consiste à faire entrer simultanément, dès le début de la Fugue, le *sujet* et le *contresujet* (voir ci-dessus, p. 43), inutile de dire qu'on n'en rencontre presque jamais l'application, chez les bons auteurs de fugues.

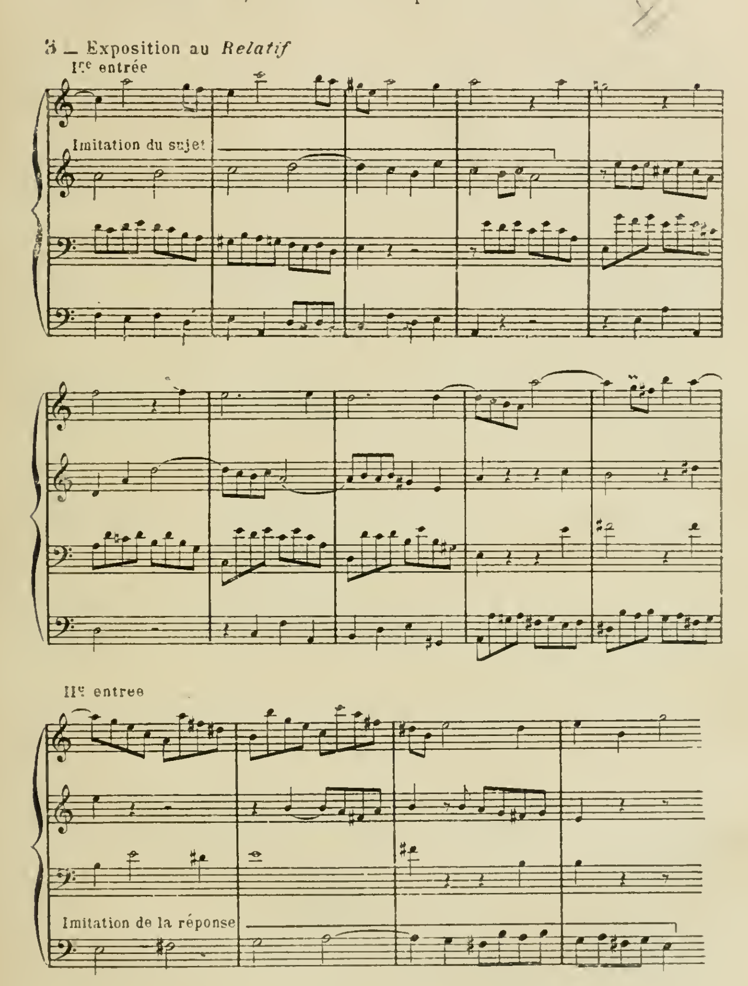




2. La *Contre-Exposition*, qui apparaît ordinairement dans les fugues après une transition de quelques mesures (1) la reliant à l'exposition initiale, repose, comme celle-ci, sur les fonctions de *dominante* et de *tonique* ; mais, par un effet assez logique des lois de symétrie, la réponse y est entendue *avant* le sujet, ce qui entraine une sorte d'inversion des fonctions tonales, destinée à rétablir l'équilibre rompu par la première exposition. Si le sujet entendu au début de la Fugue était *conclusif*, comme dans l'exemple ci-dessus, la réponse qui commence la contre-exposition est forcément *suspensive*, et réciproquement. Lorsque la contre-exposition ne contient qu'une seule entrée de la réponse et une du sujet (comme c'est le cas le plus fréquent), elle répond plus exactement à ce besoin de compensation tonale, puisqu'elle aboutit à l'*une* des fonctions, tandis que l'exposition initiale, à quatre entrées, aboutissait à l'*autre*. Mais il n'y a point là de rigueur absolue,

(1) Nous omettons ici, à dessein, ces mesures de transition ou *épisodes* (voir ci-après, p. 61), sans influence sur la marche tonale de la Fugue.

et l'exemple choisi montre bien que la contre-exposition remplit très suffisamment son but, même si elle a plus de deux entrées.



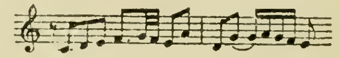
3. Au delà des deux premières expositions sur la tonique et la dominante, la plus grande diversité apparaît dans les formules de cadence appliquées au plan de la Fugue. Il peut y avoir, en effet, un assez grand

nombre de moyens harmoniques également aptes à confirmer une tonalité, nettement établie déjà par l'emploi répété des fonctions principales. L'usage de l'harmonie du *relatif* de mode différent est ici des plus fréquents : aussi voit-on apparaître à cette place dans la plupart des fugues une *imitation* du sujet, puis de la réponse, offrant l'apparence d'une véritable *Exposition au ton Relatif*, et désignée improprement sous ce nom à l'école.

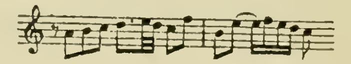
Pour les raisons exposées précédemment (p. 29) à propos de l'*inversion*, on ne saurait admettre comme le véritable *changement de mode* d'un thème donné son simple déplacement, vers la tierce mineure grave s'il s'agit de rendre *mineur* un thème majeur, vers la tierce mineure aiguë dans le cas contraire : il n'y a là, on l'a vu, qu'un procédé d'*imitation*, approximatif et défectueux.

Dans la fugue qui sert ici d'exemple, le sujet majeur étant *simple* (c'est-à-dire compris dans l'intervalle de quinte : tonique-dominante), sa transposition au relatif mineur vulgaire n'y introduit pas de déformation très apparente : seule, la médiante est modifiée. Mais il n'en eût pas été de même pour la réponse, si l'auteur se fût astreint à y remplacer exactement la tonique par la dominante, et réciproquement. Car il aurait fallu pour cela employer les formules incertaines et instables de la gamme mineure dite mélodique, avec altération du sixième degré, en montant seulement, etc. etc., ce qui n'eût pas manqué de déformer étrangement la réponse (1).

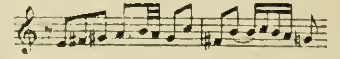
(1) Dans la fugue n° 1 du I[er] livre du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, fugue dont le sujet ressemble beaucoup à celui de la fugue d'orgue ici analysée, il y a d'excellents exemples des graves déformations qu'une véritable imitation de la Réponse au relatif mineur peut entraîner. Le sujet



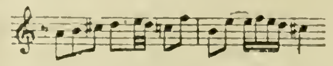
donnerait, au relatif, une transformation assez naturelle dont Bach ne se sert pas, d'ailleurs :



et dont la réponse, employée par l'auteur à la 12[e] mesure, donne strictement :
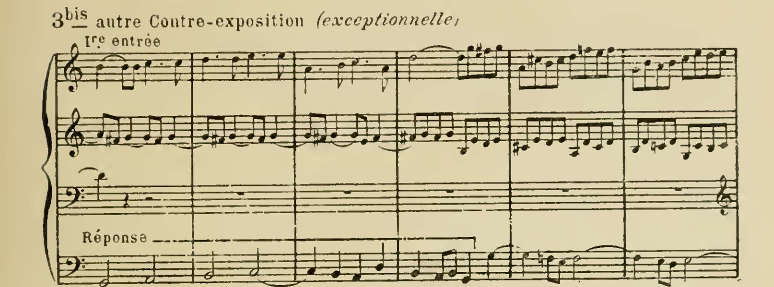


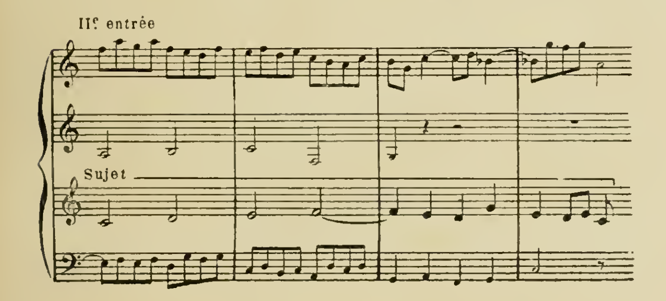
Ni cette forme, ni sa transposition en *ré mineur*, qu'on peut lire à la mesure 17 :



et qui se répète un peu plus loin mesure 19) avec d'autres altérations encore, ne peuvent passer véritablement pour des chefs-d'œuvre d'élégance et de grâce mélodique !

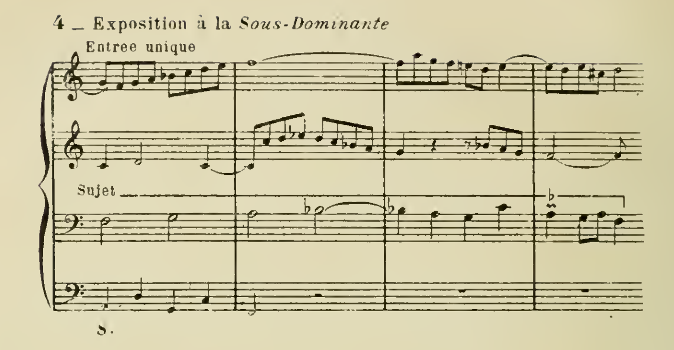
Mais qu'arrive-t-il, quand c'est le sujet lui-même qui ne peut être ainsi transposé sans subir les déformations inhérentes à l'emploi de cette gamme ? En ce cas, les moyens employés par les auteurs sont des plus variés : l'un des meilleurs, et non des moins rares, consiste même dans la suppresion pure et simple de cette pseudo-exposition au relatif mineur.





3 *bis.* Les deux entrées successives, l'une de la réponse, l'autre du sujet, qu'on rencontre à cette place dans la fugue choisie comme exemple, réalisent exactement l'inversion de fonctions, caractéristique de la *Contre-Exposition.*

Les nécessités tonales n'exigeaient point cette contre-exposition superflue, d'ailleurs assez rare; mais cette addition, loin de nuire à la cadence, la renforce au contraire ; et son intérêt musical indéniable montre une fois de plus que l'art de la Fugue n'est point enclos dans d'étroites formules, comparables à quelque disposition législative édictant de sévères pénalités contre les imprudents qui oseraient la transgresser.
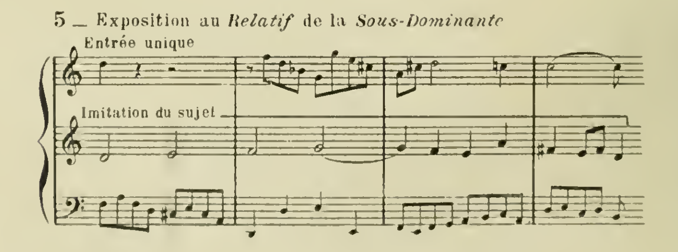


4. Après avoir parcouru diverses combinaisons de la tonique. de la dominante, et des harmonies du mode mineur relatif, la trajectoire normale de toute formule de cadence complète passe nécessairement par la troisième fonction tonale ou *sous-dominante* : ainsi s'explique l'entrée, généralement *unique*, du *sujet* à la quinte grave de la tonique, qui apparaît tôt ou tard dans presque toutes les fugues un peu développées.

Cette suppression de la *réponse* dans l'*Exposition à la Sous-Dominante* paraît avoir une double cause :

a) l'équivoque existant entre la réponse entendue à la quinte aiguë de la sous-dominante, c'est-à-dire au ton primitif, et le sujet lui-même ;

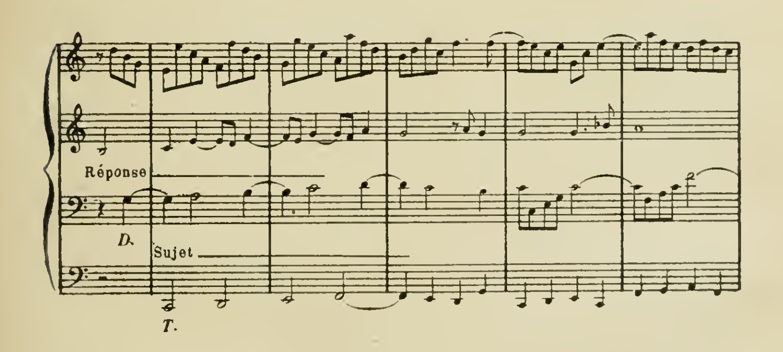
b) l'inconvénient inhérent à la sous-dominante même, dont on a signalé déjà (1) la tendance à effacer, dès qu'elle est entendue avec persistance, le sentiment du ton principal, dont elle usurpe la place.



(1) Voir 1er liv. p. 151.
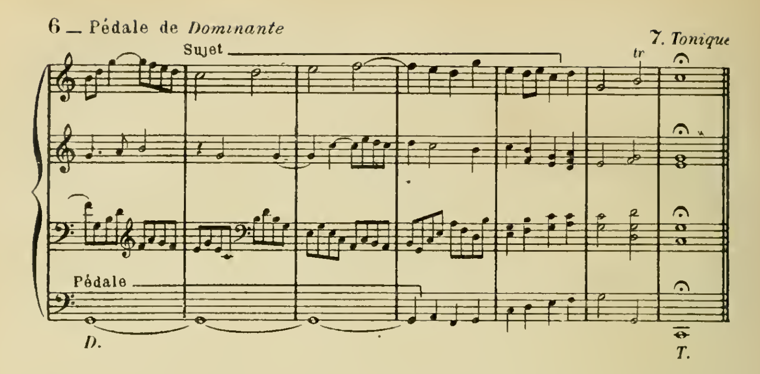
5. La nécessité de rétablir par la dominante (quinte aiguë) l'équilibre rompu momentanément par la sous-dominante (quinte grave) entraîne, dans la cadence comme dans la Fugue, l'usage d'une harmonie intermédiaire, conduisant de l'une de ces fonctions vers l'autre, et, par conséquent, commune aux deux. Telle est, à notre sens, la raison de l'emploi du *relatif de la sous-dominante,* dont l'harmonie tonale contient à la fois le premier et le troisième degré de la fonction de sous-dominante, et le cinquième de la fonction de dominante. Le caractère éminemment transitoire de cette harmonie (1) explique que l'entrée effectuée dans la tonalité accessoire qu'elle détermine, n'ait lieu qu'une seule fois, sans réplique à la quinte, ou même qu'elle soit complètement omise, ce qui arrive souvent.

Il va sans dire que le dessin improprement qualifié de sujet, qui entre, dans cette *Exposition au Relatif de la Sous-Dominante*, ne saurait être autre chose qu'une *imitation* plus ou moins déformée (comme celle qui se rencontre dans l'exposition au relatif mineur), en raison des nécessités du changement de mode, tel qu'il se pratique usuellement : cette déformation apparaît plus clairement encore dans l'exemple ci-dessus (p. 52), où l'auteur a employé successivement, dans la même entrée unique du sujet transposé, sa médiante *mineure* (*fa* naturel) plus *modale*, et sa médiante *majeure* (*fa* ♯) plus *exacte.*



(1) Il est intéressant de remarquer ici que cette harmonie du *relatif de la sous-dominante*, superposée à l'harmonie fondamentale de cette même fonction, reproduit la *sixte ajoutée* signalée par Rameau, à propos de la *cadence* (voir 1er liv., p. 136).

(2) Nous reproduisons ici les quelques mesures qui précèdent la *Pédale de Dominante*, parce qu'elles offrent un spécimen de la disposition dite *Strette*, dont il sera question ci-après, page 62.



6. Le retour logique vers la dominante, assez longuement affirmée, s'impose, après ce parcours un peu complexe, quoique tonal; ainsi se justifie tout naturellement cette grande entrée sur la *Dominante*, affectant la forme de tenue ou de *Pédale*, et pratiquée d'ordinaire par les meilleurs auteurs, à cet endroit de la Fugue.

7. Enfin, cette dernière oscillation conclusive aboutit nécessairement à la fonction de *Tonique*, représentée ici par un seul accord prolongé.

Il n'est pas rare que cette tenue finale de la tonique prenne les proportions d'une véritable *Pédale*, symétrique de la précédente.

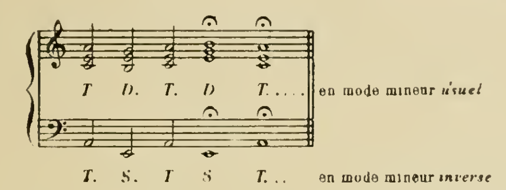
Du reste, la plus grande liberté de forme apparaît dans la péroraison des plus belles fugues.

On remarque seulement que l'intérêt des combinaisons contrapontiques s'accroît généralement, à mesure qu'on se rapproche de la conclusion : aussi, les superpositions du sujet et de la réponse, dites *strettes* (voir ci-après, p. 62), comme celle qui se trouve ébauchée dans l'exemple ci-dessus (p. 53), immédiatement avant la pédale de dominante, y ont-elles leur place la plus logique, sinon la plus fréquente.

En résumé, cette vaste cadence, réalisée au moyen de l'ordre tonal des expositions d'une Fugue (même en la choisissant aussi complète que possible), loin d'infirmer le caractère *unitonique* de cette forme de composition, le renforce notablement, sans y introduire aucun élément véritablement *modulant*, au sens large de ce mot, tel qu'il sera expliqué ultérieurement (chap. IV).

Toutefois, il est bon d'observer que cette stabilité tonale, excellente dans les fugues majeures, est beaucoup plus incomplète dans les fugues de mode mineur usuel, en dépit de leur symétrie apparente mais arbitraire avec les fugues de mode majeur.

Ordre tonal des expositions dans les Fugues mineures. — En transposant les formules de cadence précédemment établies, du mode majeur au mode mineur, par les procédés habituels qui consistent, soit à abaisser d'un demi-ton les troisième et sixième degrés, soit, ce qui revient au même, à reculer toutes les notes d'une tierce vers le grave, on ne rencontrera sans doute aucune difficulté sérieuse, tant qu'il s'agira de formules primitives, comme la première, limitée aux fonctions de tonique et de dominante.



Dans les fugues nos 6 et 12 du premier livre du *Clavecin bien tempéré*, de J.-S. Bach, il n'y a exclusivement que des entrées à la tonique et à la dominante, en ordre variable.

La tonalité pouvant s'établir par la formule de cadence dite *plagale*, comme par la formule dite *parfaite*, le changement de mode substitue tout simplement ici l'une des cadences à l'autre, en appliquant les principes réels du mode mineur *inverse* (1); et l'harmonie de la quinte supérieure (*mi*) remplit les fonctions de *sous-dominante* (la note *prime* de l'accord *mi-sol-SI*, étant le *SI* à l'aigu).

Mais il n'en va plus de même pour les formules plus complexes, dans lesquelles apparaît un véritable conflit entre la *modalité* et la *transposition usuelle.*

Qu'on en juge par l'exemple ci-dessous reproduisant tous les éléments essentiels (2) de la grande cadence majeure précédemment examinée (p. 45), en les abaissant d'une tierce, diatoniquement :

1.	2.	3	4.	5.	6.	7.
T. D. T. D.	D. T.	*Sous-Dominante* du *Relatif* majeur	S.	?	D.___	T.

Cette formule constituerait, à vrai dire, une cadence assez satisfai-

(1) Voir Ier liv., p. 110.
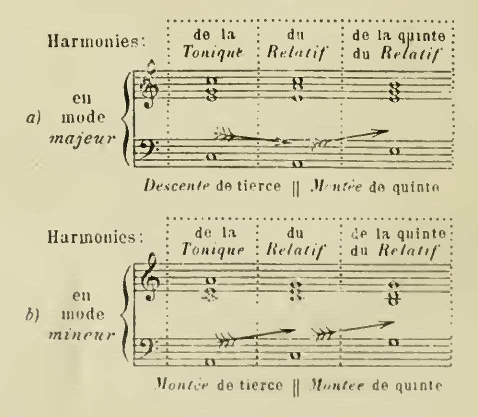
(2) Dans cette formule transposée, on a omis à dessein les *redites* des *contre-expositions*, qui constituaient plutôt des cas *particuliers* à l'exemple majeur précédemment choisi.

sante en mode mineur vulgaire ; mais, au lieu de l'*exposition au relatif* (nº 3), elle supposerait l'emploi d'une sorte de *sous-dominante du relatif majeur*, nullement équivalente au point de vue tonal ; et, à la place de l'exposition au *relatif de la sous-dominante* (nº 5), on verrait apparaître une tonalité tout à fait insolite, qui aurait pour base l'accord connu dans les traités sous le nom de *quinte diminuée !* Ces seules anomalies suffiraient à expliquer pourquoi un tel plan tonal de Fugue est pratiquement irréalisable.

Quant à l'adaptation, plus logique en apparence, qui consiste à transposer partiellement la formule primitive (p. 45), en changeant la *modalité* de *toutes* les expositions, elle ne peut fournir qu'une cadence tonale assez faible, car elle contient plusieurs antinomies qu'il est bon de signaler.
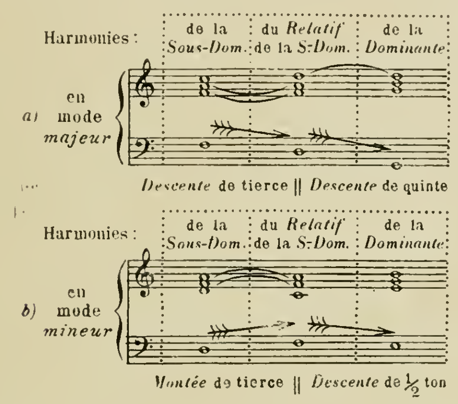
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Exposition principale	Contre-exposition	*Relatif majeur*	*Sous-Dom.*	*Relatif S.-Dom.*	Harmonie de la Pédale	Conclusion
T. D. T. D.	*D. T.*		*S.*		*D.*	*T.*

L'emploi du relatif *majeur*, dans la 3ᵉ exposition, entraîne une transposition en sens *inverse* de celle pratiquée sur le reste de la cadence majeure qui a servi de point de départ (p. 45), c'est-à-dire à la tierce *supérieure*, et non à la tierce *inférieure ;* et cette fausse application de l'*inversion*, dans une simple transposition diatonique qui ne la comportait pas, produit une perturbation facile à prévoir, quand il s'agit de répondre à la quinte supérieure du relatif :



L'harmonie de *sol* majeur (quinte du relatif) n'a plus de parenté avec la tonalité générale (*la* mineur; fig. *b*, p. 56), alors qu'en *UT* majeur (fig. *a*) l'harmonie naturelle de *mi* (quinte du relatif) restait en contact (par *mi* et par *sol*) avec celle du ton initial.

Un phénomène analogue d'*inversion* mal employée modifie singulièrement, dans la 5e exposition, le rôle du relatif majeur de la sous-dominante : dans la Fugue majeure, cette exposition, à la tierce *grave* de celle qui la précédait (sous-dominante), servait de transition normale entre cette fonction et la dominante qui suivait, sous forme de tenue ou de pédale (voir p. 53 et 54). Il va sans dire que, dans la Fugue mineure, cette 5e exposition, à la tierce *aiguë* de celle qui la précède (sous-dominante), n'est aucunement apte à remplir le même office :

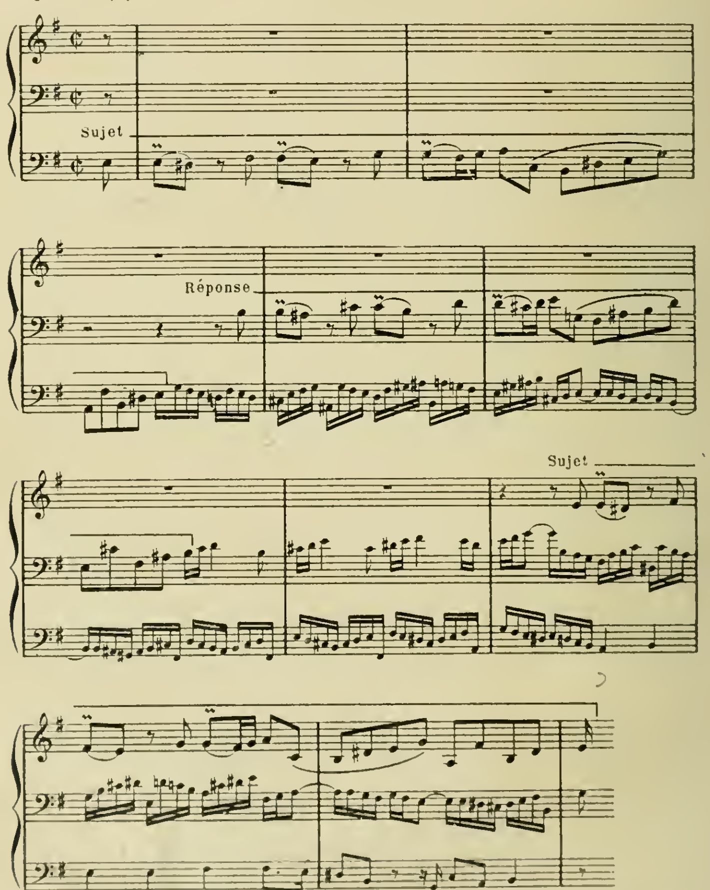


toutefois, comme cette exposition introduit dans la formule de cadence une harmonie fortement apparentée (par *ut* et par *la*) à celle du ton principal (*la* mineur), le renforcement tonal qui en résulte compense en partie les inconvénients dus à son défaut total de cohésion avec l'harmonie de la dominante.

En dépit des irrégularités qu'on vient de signaler, cette grande formule de cadence (p. 56), *adaptée* mais non *transposée* du mode majeur au mode mineur, n'offre pas, comme la précédente, de véritable impossibilité matérielle de réalisation ; elle est même suffisamment tonale, si l'on tient compte de l'imprécision inhérente au mode mineur vulgaire, et il n'est pas très surprenant de constater que les meilleurs auteurs de fugues, et J.-S. Bach lui-même, s'en sont généralement contentés. Il semble toutefois que les fugues mineures de cette forme soient admirables surtout par l'art consommé que les auteurs y déploient, pour remédier aux défectuosités tonales de cette formule de cadence, ou d'autres analogues.

On peut en observer un exemple des plus concluants dans la *Toccata* en *mi* mineur, de la VIe *Partita* pour clavecin de J.-S. Bach, laquelle est composée d'un Prélude et d'une Fugue à trois parties, strictement conforme à cette *adaptation mineure* de la grande cadence servant de base à la Fugue d'orgue précédemment analysée.

1. L'*Exposition initiale* de cette Fugue est parfaitement normale : elle est disposée en échelle, du grave à l'aigu, avec autant d'entrées que de parties (1) :



(1) Nous donnons ici, seulement à titre de spécimen du mode *mineur*, la *première exposition* de cette Fugue ; pour les suivantes, ainsi que pour les *épisodes*, les *pédales*, le *prélude*, et toutes les remarques qu'ils comportent, on voudra bien se reporter au texte.

2. La *Contre-Exposition*, commençant, suivant l'usage, par la réponse (dominante) suivie du sujet (tonique) est absolument régulière.

3. L'*Exposition au Relatif majeur* offre, ce qui n'est pas très fréquent, les *deux imitations* prévues, l'une du *sujet*, en SOL majeur, l'autre de la *réponse*, en RÉ majeur : mais cette tonalité disparaît avec la dernière note du thème, pour faire place immédiatement à celle de *la* mineur, qui anticipe ainsi de plusieurs mesures sur l'exposition suivante.

4. L'*Exposition à la Sous-Dominante*, par le sujet seulement, fait donc corps avec l'épisode précédent, au point de vue de la tonalité, dont la durée se trouve ainsi presque doublée.

5. L'*Exposition au Relatif majeur de la Sous-Dominante*, beaucoup meilleure par sa parenté tonale avec le ton principal, n'est point entourée des mêmes précautions que la réponse en RÉ majeur. Mais, comme elle ne saurait en aucun cas servir d'acheminement vers la Pédale de Dominante qui suivra, elle en est séparée par un vaste épisode modulant, lequel contient même une petite contre-exposition surérogatoire de la réponse seule, sans réplique du sujet.

6. La *Pédale de Dominante* emprunte ses dessins au Prélude, qui se trouve ainsi relié à la Fugue, plus intimement que la plupart des pièces associées généralement ensemble par l'auteur, sous les noms de Préludes et Fugues.

7. La *Pédale de Tonique*, avec ses accessoires conclusifs, succède à la précédente et offre les mêmes dessins. L'ensemble des pédales constitue ainsi une sorte de péroraison, symétrique du Prélude, qu'elle égale presque en durée ; la série des expositions, qui forme la partie centrale de ce modèle de construction ternaire, apparaît ainsi en équilibre entre le Prélude, d'une part, et les Pédales, de l'autre. Et c'est surtout la solidité de ces *tenants* et *aboutissants* qui atténue les imperfections de la formule de cadence employée.

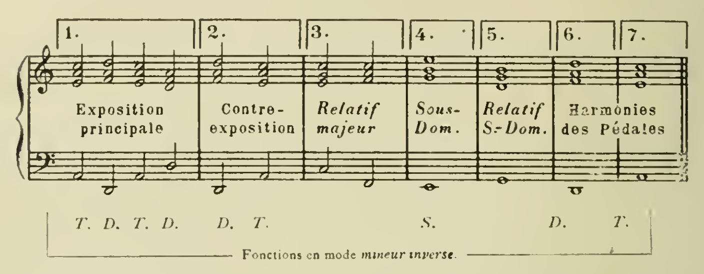
Mais on pourrait citer, même chez Bach, et surtout depuis lui, bien d'autres fugues mineures, qui sont bâties sur le même plan, sans y avoir ajouté les correctifs nécessaires à leur défaut originel de cohésion tonale.

La Cadence mineure inverse. — On est fondé à penser que, même à l'époque de la floraison de la Fugue, une application plus rationnelle de la *loi d'inversion* des cadences et des modes, établie précédemment (1), eût apporté le vrai remède à cet inconvénient du mode mineur usuel. Mais les principes mêmes de ce mode, que les théoriciens d'alors représentaient toujours comme *parallèle* au mode majeur

(1) Voir 1er liv., chap. VI.

dont il dérivait à l'aide d'altérations variables, s'opposaient à toute tentative d'*inversion* vraie. Sans cet obstacle, alors insurmontable, on eût pu découvrir aisément des formules réellement mineures, et rigoureusement équivalentes aux formules majeures en usage.

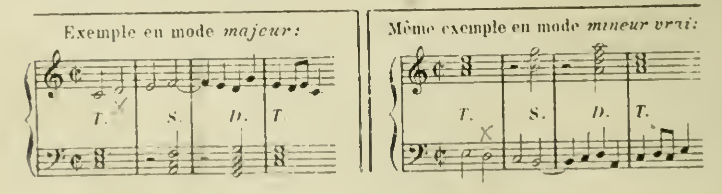
L'*inversion* harmonique de la cadence qui nous a servi (p. 45) de type complet pour la Fugue à sujet majeur, produit, en *mineur vrai*, une détermination tonale excellente :



Pourquoi donc cette cadence n'autoriserait-elle pas, même de nos jours, la construction de *vraies fugues mineures*, symétriques des fugues majeures, au point de vue *tonal* comme au point de vue *modal?*

Des fugues de ce genre ne seraient, au surplus, que l'extension logique du procédé d'*inversion*, tel qu'il vient d'être étudié en détail (p. 26 et suiv.) à propos des anciens Canons : ce procédé, ainsi que celui du *mouvement contraire*, s'appliquait déjà dans la Fugue, chez J.-S. Bach et ses contemporains, au sujet et à ses annexes, afin d'en tirer des combinaisons nouvelles, apparaissant, le plus souvent, dans les parties accessoires ou épisodiques (voir ci-après, p. 61) intercalées entre les expositions proprement dites.

Mais jusqu'à présent, la *substitution de mode* qui en résulte n'a presque jamais été utilisée consciemment et intégralement, parce qu'on ne s'est, sans doute, pas encore assez pénétré de cette vérité que la seule transposition exacte d'un thème majeur en mode mineur, ou réciproquement, consiste dans l'*inversion rigoureuse* de tous les intervalles de ce thème, impliquant celle des harmonies qu'il comportait naturellement dans son premier état :



Dans cette opération de l'*inversion* (1) d'un thème quelconque, on sait qu'un seul degré reste immuable et sert, en quelque sorte, d'*axe de rotation* au motif entier : ce degré est le *second*, dans la gamme majeure naturelle ascendante, comme dans la gamme descendante mineure inverse, puisqu'il est comme le *point de jonction* de ces deux gammes (2).

Épisodes. — Pour compléter cette étude des éléments harmoniques de la Fugue, il reste à examiner sommairement certaines parties accessoires, qui y furent introduites progressivement par les auteurs, afin de relier entre elles musicalement les diverses expositions, et de remédier à la satiété résultant de leur froide juxtaposition, dans un ordre tonal prévu.

Pas plus dans la Fugue que dans aucune autre composition, la musique ne devait, en effet, abdiquer ses droits. Aussi, au fur et à mesure que la loi impérieuse des cadences tonales imposait un ordre de plus en plus fixe aux perpétuelles expositions d'un thème expressivement invariable, les auteurs de Fugues ressentirent-ils plus nettement tout ce que cette rigueur avait d'incompatible avec la souplesse plastique, inhérente à toute beauté de forme.

Et, pour rétablir dans leurs œuvres l'élément de variété et d'élasticité qui leur manquait, ils intercalèrent presque instinctivement, entre les expositions, quelques formules de transition servant à les enchaîner les unes aux autres.

Ces formules, appelées *divertissements* ou *épisodes*, contrastent avec la rigidité des expositions par une liberté d'allure beaucoup plus grande. Bien que toujours reliées aux éléments primordiaux de la Fugue (sujet, réponse, contresujet) par la parenté des dessins employés, les épisodes en diffèrent par une imitation contrapontique beaucoup plus libre, à laquelle viennent s'ajouter parfois les plus riches combinaisons empruntées à l'écriture du Canon (inversion, rétrogradation, augmentation, diminution, etc.). Il en résulte une sorte d'expansion expressive et variée, qu'entrave malheureusement trop souvent l'abus du procédé si commode et si plat qui a nom *marche d'harmonie*.

J.-S. Bach excella dans la composition de ces épisodes : certains d'entre eux, en dépit de leur rôle purement extérieur en principe au cadre étroit de la Fugue proprement dite, y ajoutent un tel élan de vie et d'émotion, qu'on ne saurait se refuser à y reconnaître l'embryon de

(1) Cette *inversion rigoureuse* est rarement pratiquée par J.-S. Bach, tandis que le *mouvement contraire* apparaît fréquemment dans ses œuvres. On peut cependant faire le travail de l'*inversion* sur *toutes* les fugues. Les résultats sont extrêmement curieux et instructifs au point de vue de la tonalité ; on rencontre des passages entiers qui demeurent aussi harmonieux et aussi « musicaux » que dans le texte original.

(2) Voir Ier liv., p. 101, et ci-dessus, p. 29 et 30.

ce qui, plus tard, devait constituer le véritable *développement*, ou l'*action des thèmes* (voir chap. IV).
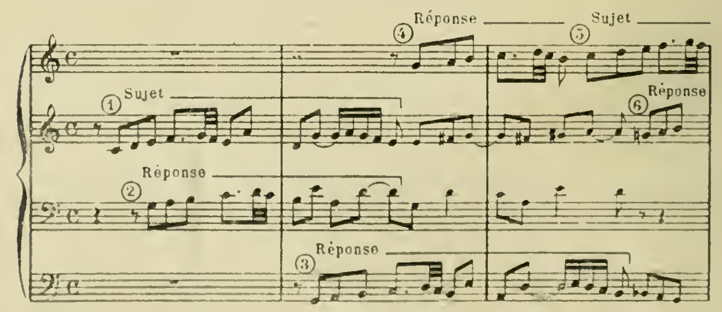
Pédales. — L'usage des combinaisons variées, mais toujours expressives, destinées à accroître l'intérêt des *tenues* ou *pédales* exigées par le cadre tonal de la Fugue, participe aux mêmes raisons et au même rôle que les épisodes.

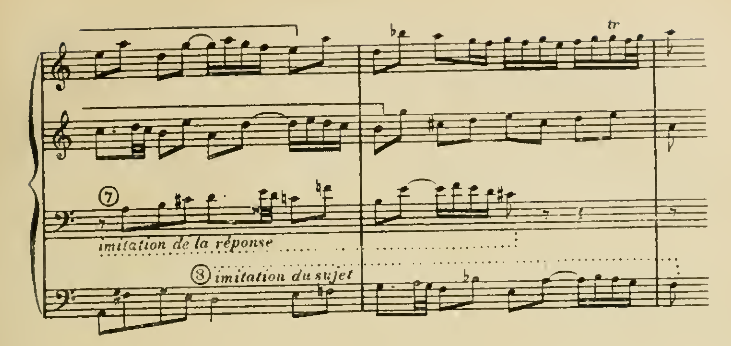
Strettes. — Enfin, l'habitude aujourd'hui généralement adoptée, bien que nullement nécessaire, de réserver pour la dernière partie de la Fugue les formules d'écriture serrée, dites *strettes*, se justifie assez bien aussi par la nécessité de donner, autant que possible, à cette composition un intérêt toujours croissant.

L'étude des Motets, depuis les plus anciens, nous a montré la prédilection de leurs auteurs pour certaines recherches d'écriture en usage aussi dans les *canons*, *ricercari*, etc., et tendant à faire entrer les thèmes dans une des parties vocales, avant que l'exposition du même thème dans une autre partie soit complètement terminée. Cette sorte de chevauchement, que la contexture de certains thèmes permet de reproduire sur plusieurs points différents de leur mélodie, en se rapprochant de plus en plus du début, a reçu le nom de *stretto* ou *strette* (écriture *resserrée*). L'application de ce procédé contribue généralement, dans le Motet, à un renforcement expressif des plus significatifs.

Dans la Fugue, le mot *strette* désigne spécialement les entrées de la réponse sur le sujet (ou du sujet sur la réponse), depuis la plus éloignée, commençant sur la dernière note du sujet (ou de la réponse), jusqu'à la plus rapprochée, commençant, s'il se peut, immédiatement après la première note, comme nous en avons vu un exemple (ci-dessus, p. 53) dans l'épisode qui précède la pédale de la fugue majeure précédemment analysée.

Nous donnons ci-dessous quelques mesures de la Ire Fugue du *Clavecin bien tempéré*, de J.-S. Bach, dans lesquelles on peut voir presque tous les cas possibles de *strettes* et de *canons :*





(1) (2) — Strette inachevée de la Réponse, entrant avec la 3e note du Sujet ;
(2) (3) — Strette canonique (ou Canon) de la Réponse, entrant sur elle-même, à l'octave grave ;
(3) (4) — Autre Strette canonique plus rapprochée, à la double octave aiguë ;
(3) (5) — Strette intégrale du Sujet, entrant avec les dernières notes de la Réponse ;
(5) (6) — Autre Strette de la Réponse entrant, comme la Strette (1) (2), avec la 3e note du Sujet, mais exposée intégralement ;
(7) (8) — Sorte d'épisode en Strette, faisant entendre, au relatif de la sous-dominante (*ré* mineur), le Sujet sur la 4e note de la Reponse.

La transposition en mode mineur du sujet (8) et de la réponse (7) entraîne pour celle-ci des mutations qui la déforment notablement, et montre bien l'inaptitude de certains thèmes à subir ce grossier changement de mode (1).

Toutefois, ces mêmes mutations fourniront ici un excellent exemple pour servir à mieux distinguer l'un de l'autre la Strette proprement dite, et le Canon, avec lequel on la confond souvent.

La Strette se différencie, en effet, d'un Canon droit à la quinte (ou à la quarte), en ce que le conséquent (voir p. 22) y affecte la forme de réponse, avec ses mutations caractéristiques, chaque fois que l'antécédent est constitué par le sujet, et réciproquement. Quant à la Strette canonique (2) (3) (4), intercalée ici entre des strettes véritables, elle n'est pas autre chose qu'un canon ordinaire du sujet ou de la réponse.

Le travail contrapontique de la *Strette* a entraîné de graves abus, qui n'ont pas peu contribué à la décadence de l'art de la Fugue, devenu dans les écoles un véritable jeu de patience, dénué de toute préoccupation musicale. Ainsi, cette simple affirmation conclusive de la tonique que devait être la *Strette* a pris, dans certaines fugues d'école, une extension telle qu'elle atteint parfois une longueur égale ou même supérieure à celle de la totalité des expositions avec leurs épisodes !

(1) Dans la note de la page 50, nous avons signalé déjà ce sujet comme réfractaire à la transposition en mode mineur vulgaire.

Cette déchéance de la Fugue provient surtout, croyons nous, de la méconnaissance de ses origines. On semble avoir perdu de vue qu'elle n'est et ne saurait être qu'une vaste *cadence tonale.* Loin de l'appauvrir ou de la restreindre en lui restituant définitivement son caractère primordial, nous prétendons montrer, au contraire, comment et par où elle peut s'élargir et reprendre de l'intérêt, sans cesser d'être elle-même.

Notre bref exposé des principes de l'*inversion modale*, par exemple, ne tend-il pas à prouver que les applications à la Fugue de la loi des cadences sont aussi loin d'être épuisées que les formules de cadences elles-mêmes, et que ces dernières sont encore plus loin d'avoir été utilisées en totalité pour l'élaboration de plans de fugues, tous différents de ce gabarit puéril qui a nom la *Fugue d'école* ?

7. LA FORME « PRÉLUDE ET FUGUE ». — SON RÔLE DANS LA MUSIQUE SYMPHONIQUE.

Le souci de l'affirmation tonale, qui présida à l'élaboration des formules de cadences sur lesquelles furent construites les plus belles fugues de la période de floraison, semble avoir été si prépondérant, qu'en dehors de ses multiples effets dans le corps même de la Fugue, il s'étend et rayonne en quelque sorte autour d'elle, en créant des formes annexes, destinées à établir préalablement la tonalité principale dans laquelle se dérouleront toutes les expositions avec leurs épisodes, leurs pédales et leurs strettes.

Ainsi s'expliquent les quelques accords plaqués ou arpégés qui précédaient déjà certaines fugues instrumentales assez anciennes, et qui firent place, peu à peu, à de véritables compositions, plus ou moins inséparables des fugues, sous les noms divers de Prélude (*Prœludium*), Fantaisie (*Phantäsie, Fantasia*), *Toccata, Canzona,* Ouverture, etc.

Plusieurs de ces dénominations que nous retrouverons, plus loin (chap. II), appliquées à des pièces de la *Suite*, ont servi également à désigner des formes très différentes, comme par exemple l'*Ouverture*, qui sera étudiée séparément dans la seconde partie du présent livre; aussi, pour éviter toute équivoque, appliquerons-nous exclusivement le nom de *Prélude* à la pièce instrumentale libre, le plus souvent monothématique, monorythmique et sans aucun repos provisoire déterminé, qui précède ordinairement la Fugue, et fait corps avec elle au point de vue tonal tout au moins.

On le voit, la *forme Prélude* proprement dite ne saurait être nettement définie, car son origine même, une simple cadence pour « se mettre dans le ton », suivant l'expression vulgaire, laissait à l'improvisation et à la fantaisie la plus large part.

Cependant, tant que le Prélude écrit reste attaché à la Fugue, il semble avoir conservé de préférence le caractère *unitaire* de cette dernière composition. Monothématique comme elle, le Prélude peut même mériter parfois le qualificatif d'*athématique*, lorsqu'il consiste en un dessin rythmique continu, qui change seulement de degré, afin de faire entendre les harmonies nécessaires à la cadence tonale, sans prendre le caractère d'une mélodie précise. Les deux tiers environ des préludes des Fugues du *Clavecin bien tempéré*, de J.-S. Bach, nous offrent d'excellents modèles de cette sorte.

Mais avec le développement plus grand de ses œuvres d'orgue, nous voyons bientôt le maître de la Fugue donner à ses préludes une extension inusitée avant lui. Certains d'entre eux contiennent vers le milieu une cadence à la dominante ou à un ton voisin, qui leur donne l'aspect d'un morceau de Suite (voir ci-après, chap. II). D'autres même présentent deux ou plusieurs thèmes ainsi qu'une Sonate véritable (voir ci-après, chap. III).

Toutefois, quelle que soit l'envergure exceptionnelle atteinte par certains préludes de J.-S. Bach, et par d'autres, postérieurs, qui procèdent, comme ceux de C. Franck, des mêmes principes, une seule caractéristique y demeure constante : l'identité de leur tonalité avec celle de la composition qui les suit. Cette composition n'est point nécessairement une Fugue ; mais c'est à l'occasion de la Fugue que le Prélude a pris naissance (1).

On peut donc avec raison considérer la forme *Prélude et Fugue* comme le premier essai authentique de juxtaposition de deux pièces symphoniques d'importance équivalente, mais de caractères différents, écrites dans une tonalité unique et destinées à être entendues consécutivement.

L'importance capitale de cet essai apparaîtra au fur et à mesure que nous étudierons les autres formes symphoniques, car nous constaterons que la plupart d'entre elles (*Suite*, *Sonate*, *Concert*, *Musique de Chambre*, etc.) n'ont été à l'origine qu'une simple juxtaposition de pièces enchaînées logiquement les unes aux autres par le seul *lien tonal*, exactement comme le furent autrefois le *Prélude* et la *Fugue* (2).

Ce lien tonal des pièces différentes est donc à la base de toute composition de quelque importance, comme les procédés d'imitation

(1) Le *Choral*, qui fut plus tard associé au Prélude, et qui, chez Bach, affectait fréquemment déjà une forme *fuguée*, doit être considéré néanmoins comme faisant partie du domaine de la *Variation*, et c'est avec cette forme musicale spéciale qu'il sera étudié ci-après, chap. VI.

(2) Parmi les *sonates pré-beethovéniennes* (chap. III), on en rencontrera une de Johann Kuhnau, où la forme *Prélude et Fugue* est textuellement employée. Albrechtsberger s'est également servi de cette forme dans ses *quatuors* et *quintettes* pour instruments à cordes.

contrapontique et fuguée sont à la base de toute littérature musicale. Aussi, importait-il d'expliquer dans quelque détail tout ce qui a trait à cette forme primordiale de la Fugue, considérée *musicalement*, en tant qu'œuvre expressive et artistique, et non *pédagogiquement*, en tant que travail laborieux d'assemblage, hérissé de pièges et de chausse-trapes. La cadence, l'équilibre tonal et modal, l'inversion des fonctions, des thèmes et des modes, les canons et les combinaisons de toute nature mises au service de la *musique*, seront dorénavant pour nous choses connues ; et les occasions d'en rencontrer l'emploi ne nous feront point défaut, dans l'étude des diverses formes symphoniques, qui, sans être issues véritablement de la Fugue, ont presque toutes subi son influence.

HISTORIQUE

8. — DIVISIONS DE L'HISTOIRE DE LA FUGUE.

Il est assez difficile d'établir d'une façon certaine l'histoire de la Fugue, forme issue du Motet, et qui, sans se modifier notablement ni procréer de rejeton direct, conserva sa vie propre jusqu'à nos jours.

On peut toutefois distinguer, au cours de son existence, trois périodes assez caractérisées pour donner lieu à une division historique : sous chacun de ces trois aspects, la Fugue a évolué concurremment avec les autres formes musicales, leur apportant souvent un moyen, un procédé spécial de construction, sans jamais se confondre avec aucune d'elles.

1° Dans la *Période primitive*, la Fugue n'apparaît guère qu'à l'état d'*imitation :* c'est l'époque des *Canzoni* et des *Ricercari ;* elle sert de travail préparatoire à la période suivante.

2° Dans la *Période de floraison*, la Fugue constitue à elle seule une œuvre musicale et s'adjoint le Prélude qui la complète en ajoutant à son importance.

3° Dans la *Période moderne*, après avoir été éclipsée momentanément par la forme Sonate, la Fugue reparaît dans celle-ci à titre d'aide au développement ; elle reprend même, chez quelques maîtres contemporains, une existence à part contribuant à l'éclosion de formes nouvelles.

9. — PÉRIODE PRIMITIVE.

Contrairement à ce qui s'était passé pour la forme Motet (1) pénétrant *successivement* dans les compositions vocales dramatiques de chaque pays, la forme Imitation, ancêtre de la forme Fugue proprement

(1) Voir Ier liv., chap. x.

dite dans le domaine instrumental et symphonique, apparut *simultanément* dans toutes les nations possédant quelque culture musicale.
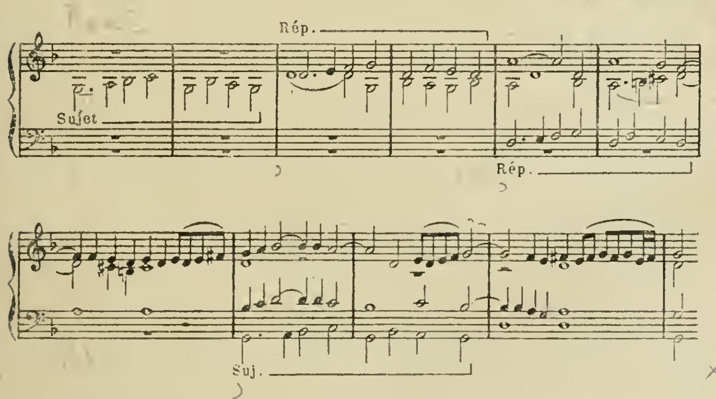
Aussi examinerons-nous les auteurs de Fugues, non plus, comme ceux des Motets. dans l'ordre exclusivement chronologique, mais en les subdivisant en même temps par nationalités.

ITALIENS ET ESPAGNOLS

Antonio de Cabezón	1510 † 1566
Andrea Gabrieli	1510 † 1586
Giovanni Gabrieli	1557 † 1613
Adriano Banchieri	1567 † 1634
Girolamo Frescobaldi	1583 † 1644
Bernardo Pasquini	1637 † 1710
Domenico Zipoli	16.. † 17..

Antonio de CABEZÓN, natif de Castrillo de Matajudios (province de Burgos) et aveugle de naissance, devint, malgré cette infirmité, organiste et maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint, puis de Philippe II, et conserva cette situation pendant quarante ans. On possède de lui un certain nombre de versets ou *Ricercari* pour orgue, parmi lesquels ceux qu'il désigne sous le nom de *Tientos*, présentent une analogie bien plus étroite avec la forme Fugue définitive, que beaucoup de compositions de ce genre écrites par des musiciens de l'époque postérieure.

Nous citons ici le commencement d'un *Tiento* de Cabezón (1) dont les entrées se suivent régulièrement et sont conformes à la disposition adoptée par J.-S. Bach dans quelques-unes de ses Fugues :
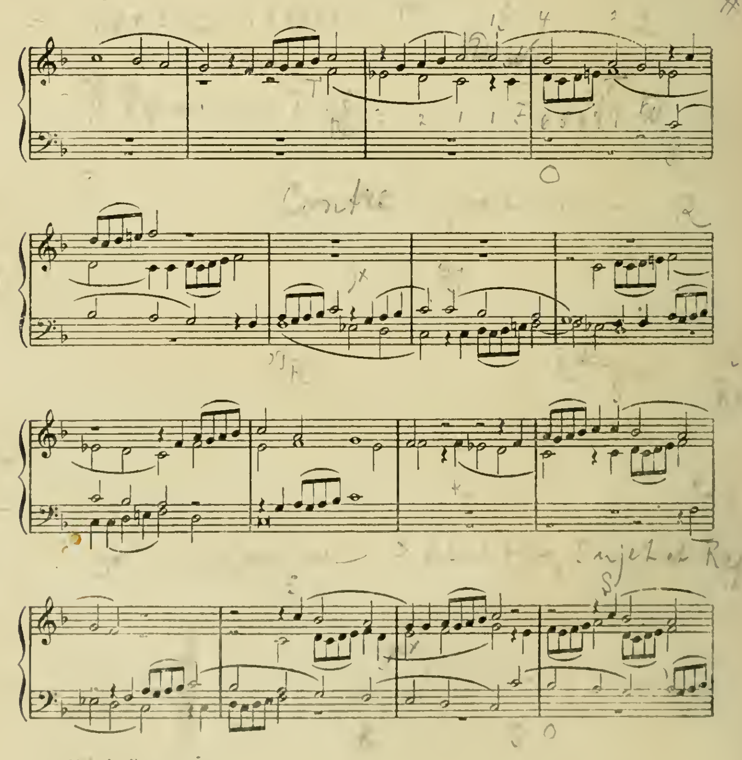


(1) *Hispaniæ scholæ musica sacra*, publié par M. F. Pedrell. vol. VIII.
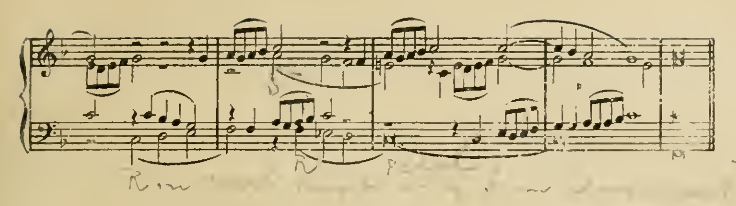
Andrea GABRIELI (1) publia, en 1571, un livre de *Canzone francese per l'organo*, conçu dans le style fugué. Trois recueils de *Ricercari* pour orgue parurent après sa mort, en 1595.

Giovanni GABRIELI (2) publia plusieurs recueils de *Ricercari à 4*, en 1587.

Adriano BANCHIERI, ou *Adriano di Bologna*, moine olivétain au couvent de Saint-Michel de Bologne, est l'auteur d'ouvrages théoriques fort importants pour l'histoire de la musique, et notamment du célèbre *Organo suonarino* (1611); il écrivit aussi, en style fugué, des *Canzoni per sonar* et des *Ricercari*. Pour montrer l'état rudimentaire des prudentes imitations qui constituaient alors tout l'art de la Fugue, nous extrayons de l'*Organo suonarino* la pièce ci-dessous, que Banchieri donne en exemple, et qu'il intitule pompeusement *Sonata prima a due soggetti :*
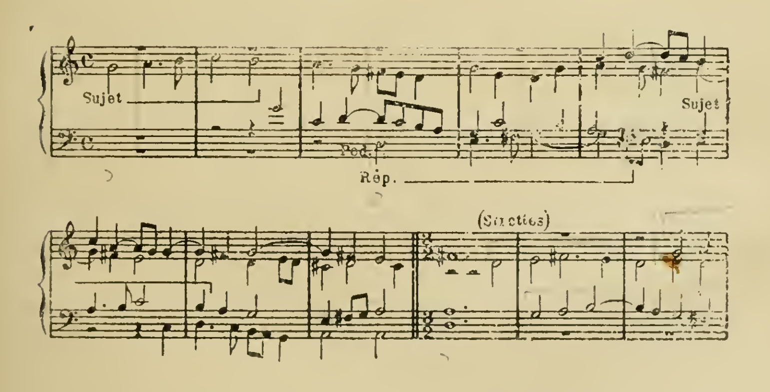


(1) Voir Ier liv., p. 161.
(2) Voir Ier liv., p. 209.
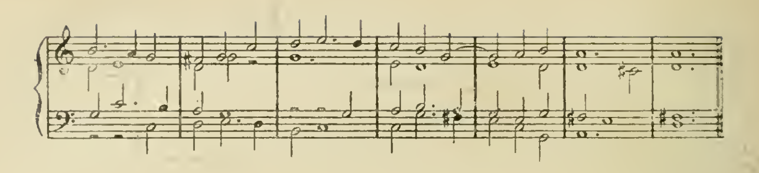


Girolamo FRESCOBALDI, né à Ferrare, séjourna quelque temps dans les Pays-Bas, où il dut connaître son émule Sweelinck (voir ci-après, p. 72); il retourna ensuite en Italie où il devint titulaire de l'orgue de Saint-Pierre de Rome, poste qu'il conserva jusque vers la fin de sa vie. Organiste sans rival à son époque, Frescobaldi appliqua à l'orgue un nouveau système de doigté qui en accroissait considérablement les ressources. Il écrivit et publia, en 1615, des *Ricercari* et *Canzoni francese*. Il passe pour le créateur de la Fugue italienne.

J.-S. Bach tenait les œuvres de ce maître en telle estime qu'il copia de sa main, en 1714, les cent quatre pages du recueil intitulé *I fiori musicali*, suite de versets destinés à l'accompagnement de l'office liturgique (1) ; et, de fait, le style fugué de ces versets n'a pas été sans influencer le génie du *Cantor* de Leipzig dans ses premières manifestations, comme on pourra le constater par la pièce ci-après (2) qui présente, en raccourci, les caractères d'une exposition de Fugue suivie de strettes :



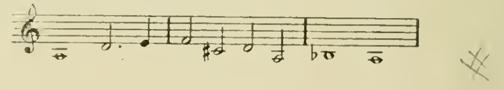
(1) Cette copie de Bach est conservée à la Bibliothèque de l'Institut de Musique religieuse à Berlin.

(2) *Deuxième verset* sur l'hymne *Lucis creator optime*. (Publication de M. Al. Guilmant.)

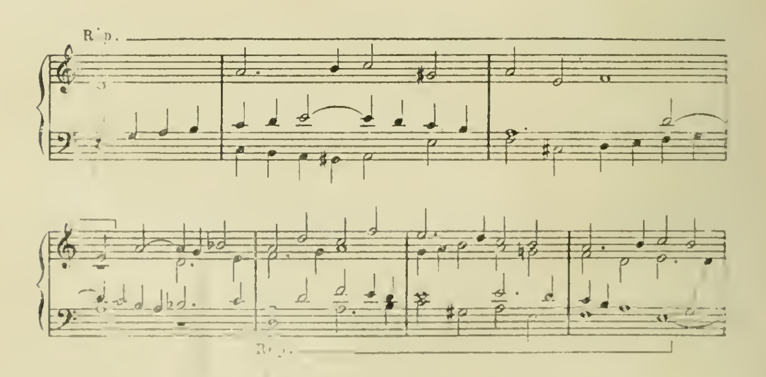


Frescobaldi écrivit également un grand nombre de compositions fuguées sur des thèmes populaires ; il réclamait pour l'exécution de ses œuvres une grande fantaisie rythmique, une sorte de *tempo rubato* continuel. Il joue, dans l'histoire de la musique d'orgue, le rôle d'un véritable « créateur qui, malgré des formules vieillies, fait pressentir « tout un au-delà, non sans laisser transparaître, sous quelque afféterie, « le regret de ne pouvoir l'atteindre (1) ».
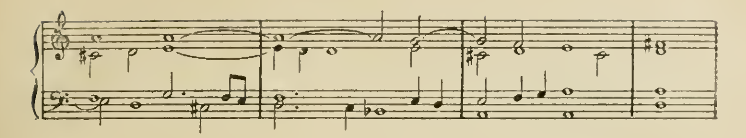
Bernardo PASQUINI, né à Massa et longtemps organiste de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, écrivit nombre de pièces pour orgue et pour clavecin en style fugué. Ses *sujets* sont plus longs et plus musicaux que ceux traités par ses contemporains ; voici, par exemple, celui de l'un de ses *Ricercari* :



Après une double exposition de ce *sujet*, paraît la *réponse*, ainsi disposée :



(1) André Pirro, *L'orgue de J.-S. Bach*, Fischbacher, 1895.



puis viennent de nombreuses entrées plus rapprochées qui terminent la pièce en une brillante *strette*. Comme on le voit par cet exemple, l'écriture de Pasquini est plus dégagée et ses contrepoints sont plus élégants que ceux de ses prédécesseurs.

Domenico ZIPOLI fut organiste de l'église du *Gesù*, à Rome, et publia en 1716 plusieurs recueils de *Ricercari* pour orgue, d'un style qui rappelle plus celui de Bach que les productions italiennes de son temps.
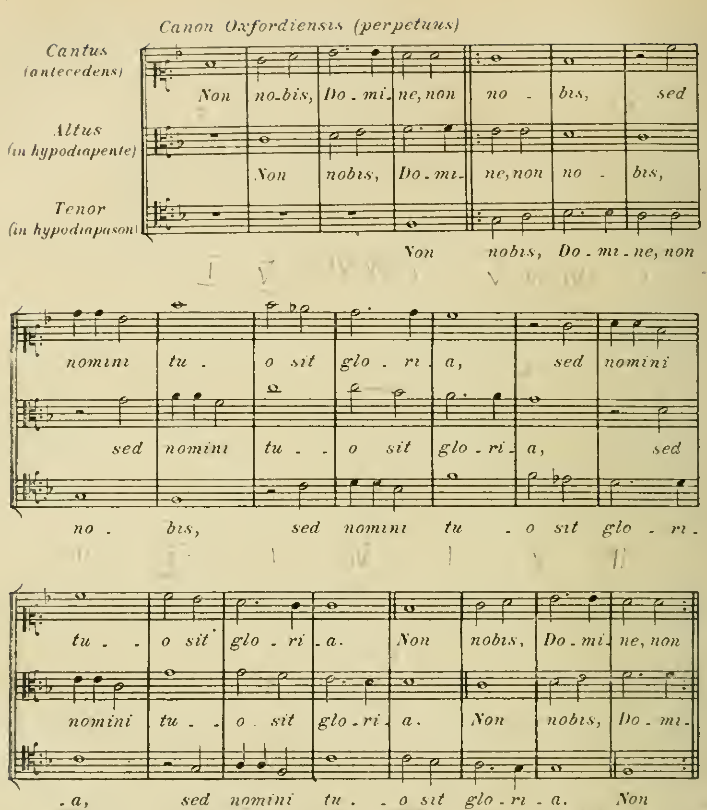
ANGLAIS et ALLEMANDS

Thomas Tallys	15. . † 1585
William Byrd.	1538 † 1623
Jan Pieters Sweelinck.	1562 † 1621
Samuel Scheidt.	1587 † 1654
Johann Jacob Froberger.	16. . † 1667
Georg Muffat.	16. . † 1704
Dietrich Buxtehude.	1637 † 1707
Johann Pachelbel	1653 † 1706

Thomas TALLYS, ou *Tallis*, fut organiste de la cour d'Angleterre sous Henry VIII, Edouard VI et sous les reines Marie et Elisabeth. On le regarde comme le promoteur du style fugué dans l'école anglaise.

William BYRD, ou *Bird*, ou *Byred*, né à Londres, élève de Tallys et organiste à Lincoln en 1563, publia des pièces pour clavecin et instruments à clavier dont on trouve les plus remarquables dans le *Virginal-book* (livre de Virginale) de la reine Elisabeth, ainsi que dans celui de lady Nevil. Mattheson (1) attribue à Byrd le célèbre *Canon d'Oxford*, que l'on voit inscrit au-dessus de la porte de la salle de musique de l'Université. La réalisation à trois voix de ce canon ne laisse pas que de produire des agrégations d'une écriture quelque peu barbare, en dépit des louanges que lui prodigue l'auteur de l'*Ehrenpforte*.

(1) *Der vollkommene Kapellmeister*, éd. de 1739, p. 409.



Jan Pieters SWEELINCK, né à Amsterdam, étudia à Venise sous la direction de Zarlino, puis succéda, en 1580, à son père dans les fonctions d'organiste de la « vieille église » (*Oude Kirk*) de sa ville natale, fonctions qu'il exerça toute sa vie. Il est généralement regardé comme le principal fondateur de la Fugue pour orgue, ou du moins d'un système de pièce fuguée plus logiquement construite que le simple *Ricercar* (1).

Samuel SCHEIDT, né à Halle, en Saxe, et élève de Sweelinck, se livra surtout au perfectionnement de l'écriture du Choral varié pour orgue, qu'il traita en imitations fuguées, dans la manière des versets

(1) L'œuvre de Sweelinck a été publiée au complet, en douze volumes, par les soins du Dr Max Seiffert en 1901.

de Frescobaldi. Son principal ouvrage est la *Tabulatura nova*, recueil de pièces pour orgue en trois volumes in-folio. L'influence de Scheidt fut grande sur J.-S. Bach et sur la façon dont il comprit la variation de choral, dans les œuvres qui appartiennent à sa première manière (voir ci-après, p. 78 et suiv.).

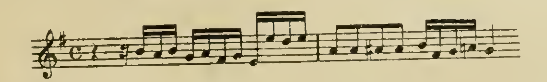
Johann Jacob FROBERGER naquit à Halle ; il fut envoyé à Rome par l'empereur Ferdinand III, son protecteur, pour se perfectionner dans la science musicale auprès de Frescobaldi ; esprit inquiet et d'humeur nomade, il fut, de façon intermittente, organiste de la Cour de Vienne. Il mourut à Héricourt, près Montbéliard, après un voyage en Angleterre (1562) plein de romanesques péripéties qu'il chercha, dit-on, à retracer dans l'une de ses œuvres (1).

Il parut, en 1693 et 1696, deux recueils de Froberger intitulés : *Diverse ingeniosissime o rarissime partite di Toccate, Canzoni, Ricercari, Cappricci*, etc.

Georg MUFFAT, organiste de la cathédrale de Strasbourg jusqu'en 1675, vint étudier à Paris le style français et écrivit de nombreux *Ricercari* pour orgue et instruments.

Dietrich BUXTEHUDE, le plus illustre des organistes allemands du XVIIe siècle, né à Elseneur, en Danemark, devint en 1668 titulaire de l'orgue de Sainte-Marie, à Lubeck, et organisa dans cette église, pour la première fois en Allemagne, des « *Abendmusiken* » (soirées musicales), qui se tenaient le soir de chaque dimanche de l'Avent et qui eurent une grande renommée.
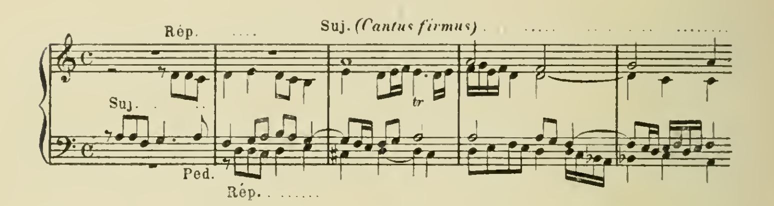
Buxtehude fut sans contredit le précurseur et, plus encore, l'inspirateur des œuvres de la première manière de J.-S. Bach : celui-ci, en effet, trop pauvre pour payer la dépense du coche, fit à pied le voyage d'Arnstadt à Lubeck dans le seul but d'entendre le célèbre maître et de profiter de ses conseils. Buxtehude publia un grand nombre de Fugues et de pièces d'orgue en style fugué ; ses versets sur le *Te Deum* sont de petits chefs-d'œuvre ; voir aussi sa *Fugue* en *mi*



à trois sujets, comme la célèbre fugue en *MI*♭ de Bach. Il contribua puissamment au développement de la virtuosité sur son instrument, par des interludes ou des cadences finales brillamment figurées que Bach imita souvent dans ses premières pièces.

(1) Mattheson, *Op. cit.*, II, 4, p. 130.

Johann PACHELBEL naquit à Nuremberg, où, après avoir occupé diverses charges auprès des princes de Saxe et de Wurtemberg, il revint vers sa quarantième année, pour y reprendre jusqu'à sa mort le poste d'organiste de Saint-Sebald. Il fit faire également de grands progrès à l'écriture de l'orgue ; son influence sur les compositions de la première manière de J.-S. Bach est indiscutable, sinon comme esprit, au moins comme style. Comparer aux chorals de l'*Orgelbüchlein* l'exposition ci-dessous, variation fuguée de la mélodie *Vater unser in Himmelreich* (1) :



Pachelbel publia, entre autres œuvres, un *Tabulaturbuch*, contenant cent soixante Chorals variés avec préludes en style fugué, et un assez grand nombre de Fugues pour orgue.
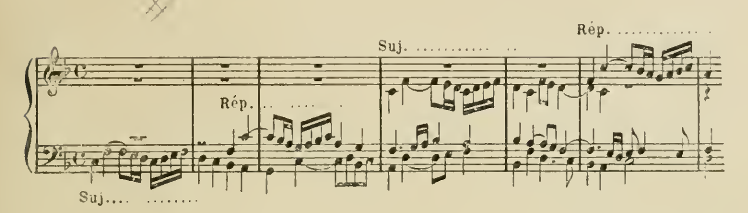
FRANÇAIS.

JEAN TITELOUZE	1563 † 1633
JEAN-HENRI d'ANGLEBERT.	1628 † 1691
FRANÇOIS COUPERIN (de Crouilly). .	1631 † 1698
NICOLAS DE GRIGNY.	16. . † 16. .
JEAN-LOUIS MARCHAND.	1669 † 1732
LOUIS-NICOLAS CLÉREMBAULT . . .	1676 † 1749

Jean TITELOUZE, l'ami du père Mersenne, né à Saint-Omer, fut élu en 1588 organiste de la cathédrale de Rouen. On a de lui, outre diverses pièces, un recueil publié en 1623 et intitulé : *Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant.* Bien qu'il appartînt à une époque où l'art de la Fugue prenait à peine naissance en Italie et en Allemagne, on peut voir par l'exemple suivant (2) que son écriture ne se bornait point à la simple imitation canonique, comme dans la plupart des *Ricercari* de son temps, mais que ses versets contenaient de véritables expositions de

(1) *Huit Chorals* publiés chez J. Chr. Weigel, à Nuremberg, en 1693.
(2) Verset *Deposuit potentes.* (Magnificat du 6e ton.)

Fugue. Nous devons donc le considérer comme l'émule français des Sweelinck et des Frescobaldi, tant pour le style que pour la valeur musicale.



Jean-Henri d'ANGLEBERT, musicien de chambre du roi Louis XIV, écrivit des Fugues pour orgue.

François COUPERIN, sieur de *Crouilly*, organiste de l'église Saint-Gervais, à Paris (1), écrivit des pièces d'orgue dans lesquelles on trouve des essais de Fugue.

Nicolas de GRIGNY, organiste de la cathédrale de Reims, fit imprimer chez Ballard (1701) un *Livre d'orgue* où l'on rencontre des audaces harmoniques alors inusitées en France. Ses compositions étaient connues de Bach et offrent un réel intérêt musical. M. Al. Guilmant en a publié un certain nombre dans ses *Maîtres de l'orgue.*

Jean-Louis MARCHAND, né à Lyon, organiste de l'église des Jésuites à Paris en 1697, puis de la Chapelle royale du château de Versailles, fut banni de France en 1717; il voyagea en Allemagne et, pendant un séjour à Dresde, il tenta, sans succès, de se mesurer avec Bach comme improvisateur. On a de lui des Versets et des pièces d'orgue en style d'imitation.

Louis-Nicolas CLÉREMBAULT, né à Paris, fut organiste de l'église des Jacobins, puis directeur de la musique de Mme de Maintenon à Saint-Cyr. Il écrivit un certain nombre de pièces en style d'imitation.

10. — PÉRIODE DE FLORAISON.

A partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, en Allemagne, la Fugue entre en pleine période de floraison. En Italie, elle était à peu près

(1) Dans la généalogie de la famille Couperin, que nous donnerons ci-après (p. 138), à propos de François Couperin, *le grand*, neveu de François Couperin, sieur de Crouilly, on verra que le poste d'organiste de Saint-Gervais fut occupé successivement par six membres au moins de cette illustre famille de musiciens.

tombée en désuétude. Quant aux organistes français de la période précédente, bien qu'ils soient les contemporains des compositeurs dont les noms suivent, nous ne pouvons, en raison de la nature de leurs productions, les placer dans la même catégorie que les Allemands. Ceux-ci seuls, en effet, cultivèrent pour lui-même le véritable art de la Fugue, dont J.-S. Bach allait devenir le plus haut et le plus génial représentant.

ALLEMANDS.

Johann Krieger.	1652 † 1735
Johann Joseph Fux.	1650 † 1741
Johann Heinrich Buttstedt. . . .	1666 † 1727
Johann Sebastian Bach.	1685 † 1750

Johann KRIEGER, né à Nuremberg et mort à Zittau, publia en 1699 un livre de Préludes et Fugues pour le clavecin, sous le titre *Abhandlung von der Füge*, qui constitue le premier recueil où la forme *Prélude et Fugue* se trouve fixée et codifiée.



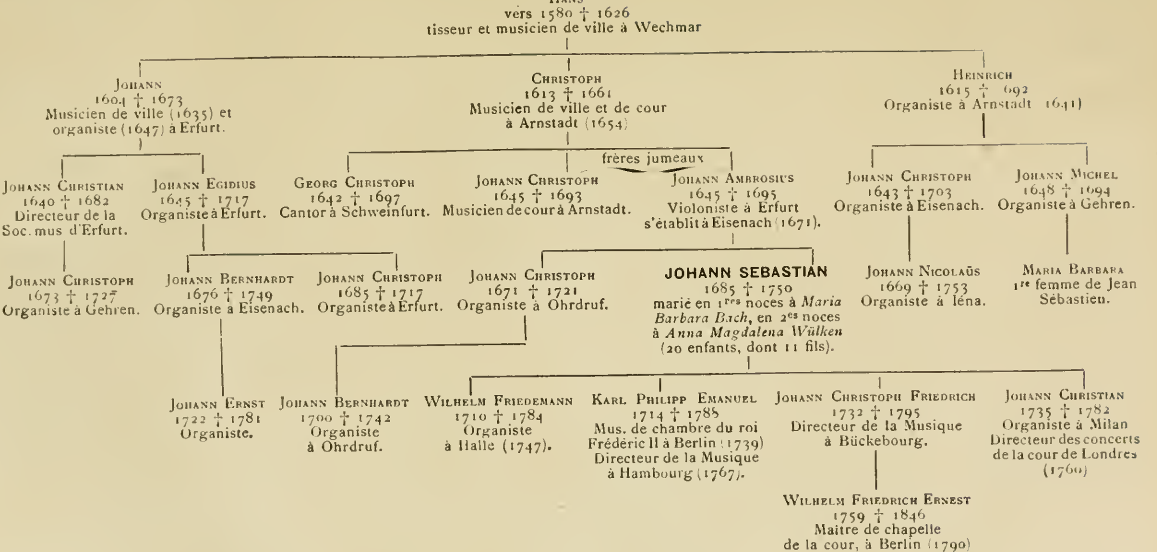
Johann Joseph FUX, né à Hirtenfeld, en Styrie, fut nommé en 1698 compositeur de la cour impériale de Vienne. Son *Gradus ad Parnassum* (1725) est une collection d'exemples de Contrepoint et de Fugue constituant un véritable traité. Fux passe, on ne sait pourquoi, pour le créateur de la fugue dite *d'école* ; mais rien, dans ses écrits, ne vient corroborer cette opinion.

Johann Heinrich BUTTSTEDT, organiste d'Erfurt et élève de Pachelbel, laissa un grand nombre de Préludes et Fugues pour orgue et pour clavecin.

Défenseur des anciens modes ecclésiastiques, il entreprit une réfutation des théories, « avancées » pour l'époque, émises par Mattheson dans le *Neu eröffnetes Orchester* et publia, à ce propos, son célèbre traité théorique et pratique intitulé :

UT MI SOL
RÉ FA LA
TOTA MUSICA
ET HARMONIA ÆTERNA

Johann Sébastian BACH naquit à Eisenach le 21 mars 1685. Il descendait d'une famille thuringienne dont presque tous les membres occupèrent, du XVI[e] au XIX[e] siècle, les positions de musiciens de ville, de chambre, et surtout d'organistes et de maîtres de chapelle dans la plupart des cités allemandes, ainsi que peut en faire foi le tableau généalogique ci-contre :



N. B. *Nous ne mentionnons dans ce tableau que ceux des membres de la famille* Bach *qui furent musiciens et occupèrent en Allemagne des situations plus ou moins importantes.*

Jean-Sébastien commença ses études sous la direction de son frère aîné Jean-Christophe, organiste à Ohrdruf, qui était lui-même élève de Pachelbel. puis il entra à l'école de Saint-Michel, à Lunebourg, où il recut les enseignements de l'organiste Georges Bœhm. Passionnément épris de musique, il entreprit à pied, dès l'âge de quinze ans, plusieurs voyages, pour aller entendre les organistes en renom, notamment Reinken, à Hambourg, et plus tard à Lubeck (1705), Buxtehude, auprès duquel il resta trois mois, bien que le consistoire de la ville d'Arnstadt, où il était alors organiste, ne lui eût donné que trois semaines de congé. Après un court passage à Mühlhausen, Bach devient, en 1708, musicien de cour du duc de Weimar et titulaire de l'orgue de la cathédrale ; puis, en 1717, maître de chapelle du prince Léopold d'Anhalt-Cœthen. Enfin, en 1723, il succède à Johann Kuhnau, dans les fonctions de *Cantor* de la célèbre école de Saint-Thomas, à Leipzig, avec le titre de « directeur de la musique de l'Université », poste qu'il occupa pendant vingt-sept ans et qu'il conserva jusqu'à sa mort. Dans les dernières années de sa vie, il fut frappé d'une affection ophtalmique qui empira jusqu'à le priver complètement de la vue.

Son caractère, empreint d'une opiniâtre volonté, jointe à une droiture et à une sincérité absolues, se retrouve dans ses œuvres. On peut y constater aussi la justesse de l'éloge que lui décernait Kitell : *Ein ganz frommer Mann* : un homme d'une grande piété — un « bon chrétien ».

De ses deux femmes, Barbara Bach, sa cousine, et Magdalena Wülken, il eut vingt enfants, dont dix seulement, six fils et quatre filles, lui survécurent.

Comme les œuvres de tous les grands génies artistiques, celles de J.-S. Bach peuvent se diviser en trois époques : on les désigne communément par le nom de la ville où il séjournait. Chacune d'elles présente des caractères distinctifs constituant *trois manières* aisément reconnaissables.

La première époque, de *Weimar* (1703 à 1712), comprend toutes les compositions écrites à Arnstadt, sous l'influence de Reinken, Pachelbel, Frescobaldi, Scheidt et Buxtehude ; période d'*imitation*, comme la plupart des grands créateurs en offrent l'exemple au début de leur carrière ; Bach se soumet alors volontairement à l'action traditionnelle.

La deuxième époque, dite de *Cœthen*, embrasse les dernières années du séjour à Weimar et les sept ans à Cœthen (1712 à 1723). Bach, se pliant aux fonctions de directeur de musique (*Kapellmeister*) qu'il avait alors à remplir, écrit, outre d'admirables pièces d'orgue, un grand nombre d'œuvres qu'il intitule « *Sonates* » (bien qu'un certain nombre affecte la forme *Suite* ou *Musique en trio*) pour violon, flûte, viole de

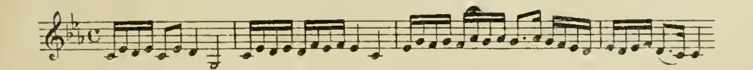
gambe, etc., ainsi que des *Suites* pour Clavecin, à l'imitation du style des Français, et spécialement de F. Couperin le Grand dont il avait attentivement étudié les ouvrages. C'est l'époque des compositions concertantes : Concerts, Musique de Chambre, œuvres pour clavecin, notamment la première partie du *Clavecin bien-tempéré* qu'il composa en 1722, sans oublier l'*Orgelbüchlein*, recueil de Chorals variés dans le style de Pachelbel.

La troisième époque, de *Leipzig* (1723 à 1750), est celle de toutes les grandes compositions religieuses : deux cent soixante-six Cantates (sur les deux cent quatre-vingt-quinze que Bach composa), les cinq Passions, les cinq Messes, les Oratorios. Les Concerts pour plusieurs clavecins, la deuxième partie du *Clavecin bien tempéré* (1744), les sept grands Préludes et Fugues pour orgue, la *Clavierübung* (recueil d'œuvres pour orgue et clavecin), l'*Offrande musicale*, et enfin l'*Art de la Fugue*, ouvrage interrompu par la mort de l'auteur, appartiennent aussi à cette époque.

Réservant pour le Troisième Livre de ce Cours les Fugues vocales des Cantates et autres pièces avec paroles, nous allons examiner sommairement les principales Fugues instrumentales de J.-S. Bach, celles que tout musicien digne de ce nom devrait connaître à fond et pouvoir analyser de mémoire. Nous citerons ces œuvres dans leur ordre chronologique (1).

1re époque. Lünebourg et Weimar. Fugues pour orgue :

Prélude et Fugue en *ut* (2). La fugue, dont le sujet est fort long,



se termine sur un ornement final en forme de vocalise, ainsi que Buxtehude en usait dans ses compositions. C'était encore un dernier vestige du *jubilum* d'*alleluia*, de provenance grégorienne, dont nous avons déjà constaté la persistance dans des œuvres extra-liturgiques (3).

Prélude et Fugue en *mi* (4) remontant à l'année 1705 ; la fugue,



(1) On consultera avec fruit, pour parfaire cette étude, l'excellent et fervent travail de M. André Pirro : *L'Orgue de J.-S. Bach*, Fischbacher, 1895.

(2) Édition Peters, vol. IV, n° 5.
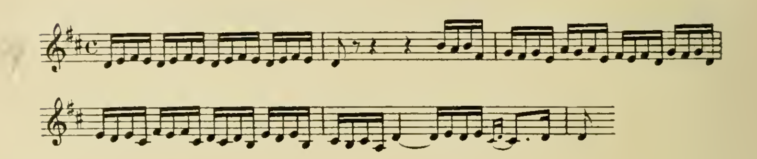
(3) Voir Ier liv., p. 68

(4) Ed. Peters, vol. III, n° 10.

bien qu'imitée du style de Buxtehude et de ses contemporains, est d'un charme expressif tout particulier.

Prélude et Fugue en UT (1) de 1706, contenant, vers la fin, une seconde Fugue *tonale*, que nous avons citée précédemment (p. 45).
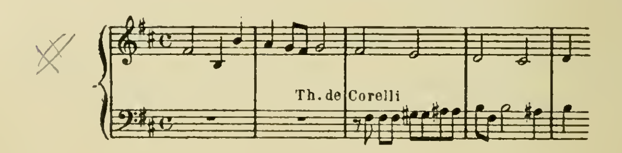
Enfin, la grande *Fugue* en RÉ (2), dont le sujet est également très long :
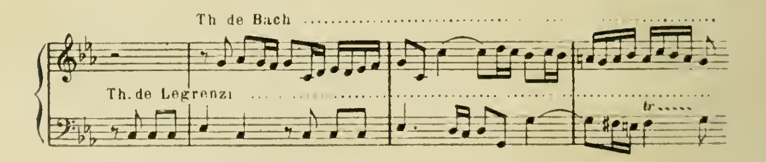


elle date du séjour à Mühlhausen (1707) et sert encore de « cheval de bataille » à nos modernes organistes.

2e époque. Weimar et Cœthen :

Fugue en *si* (3), où un thème de Corelli joue le rôle de contresujet :
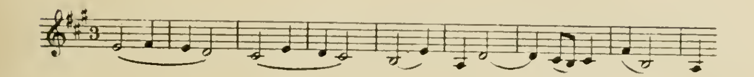


Dans la *Fugue* en *ut*, à deux sujets (4), c'est, au contraire, un nouveau thème de Bach qui vient accompagner le sujet principal, emprunté à une sonate de Legrenzi, et donner lieu, après exposition respective des deux thèmes, à la combinaison suivante :



cette fugue, composée vers 1710, porte l'intitulé : « *Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter.* »

(1) Ed. Peters, vol. III, n° 7.
(2) *Ibid.*, IV, 3.
(3) *Ibid.*, IV, 8.
(4) *Ibid.*, IV, 6.
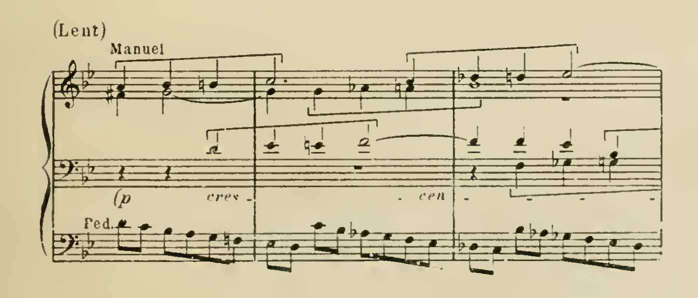
Prélude et Fugue en LA (1), vers 1719. La mélodie pleine de charme qui sert de sujet à la fugue



est traitée presque dans le style de la composition instrumentale italienne et fait déjà présager le système de fugue expressive qui sera plus tard employé par César Franck.
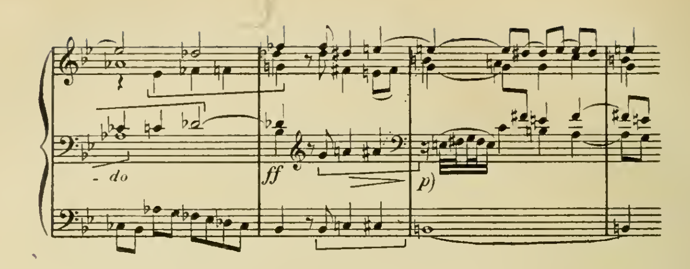


Fantaisie (Prélude) *et Fugue* en *sol* (2), datant probablement de l'année 1722. Le prélude est l'une des plus étonnantes compositions de l'époque, par la variété et la liberté de sa contexture harmonique. Deux éléments se partagent cette pièce incomparable : l'un, ornemental et fantaisiste à la façon de Buxtehude, mais atteignant parfois des hauteurs de pensée que l'art du vieil organiste de Lubeck ne connut jamais ; l'autre, mélodique, mais d'une mélodie si claire et si pénétrante qu'elle s'impose immédiatement à la mémoire de l'auditeur. Au cours des expositions du dernier élément, se présentent, sans avertissement ni préparation, des combinaisons, des modulations enharmoniques tellement audacieuses que c'est à peine si nos compositeurs actuels, malgré leur recherche extrême des harmonies quintessenciées, oseraient les employer. L'extraordinaire transition diatonico-chromatique du ton de *sol* à celui de *mi*, formidable *crescendo* où se concentre peu à peu toute la puissance émotive et dynamique de l'orgue, reste un exemple unique dans l'histoire musicale de cet instrument :

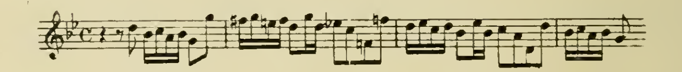




(1) Ed. Peters, II, 3.
(2) *Ibid.*, vol. II, n° 4.



La fugue est tellement connue de tous les organistes, qu'il est à peine besoin de la mentionner :



nous ferons seulement remarquer que, en dépit de la modestie de Bach, si ennemi de toute réclame, la notoriété de cette pièce n'était pas moins grande au XVIII[e] siècle. Mattheson, en effet, rapporte (*Generalbass Schule*) qu'il en choisit le sujet pour un concours d'orgue, afin de permettre aux concurrents, qui devaient certainement avoir entendu cette fugue, de s'aider de leur mémoire pour la mieux réaliser (2).

3[e] époque. Leipzig. Les sept grands préludes et fugues que nul musicien n'a le droit d'ignorer :

La première de ces œuvres (1726) mérite d'être analysée en son entier.

Le *Prélude* en MI ♭ (3) est *triple*, c'est-à-dire composé de trois éléments. Le premier, purement rythmique,



et le deuxième, mélodique,



(1) On a donné au Premier Livre (p. 118) l'analyse harmonique de ces deux dernières mesures.

(2) Nous ferons toutefois observer que cette anecdote légendaire ne figure point à l'article *Generalbass* dans l'édition de 1719 de l'*Exemplarische Organisten-Probe*, la seule qu'il nous ait été donné de contrôler.

(3) Ed. Peters, vol. III, n° 1.

reliés par un motif de transition, pourraient présenter l'aspect du type Sonate à deux thèmes (tel que Philippe-Emmanuel Bach le fixera postérieurement), si un troisième élément *fugué*, en parfaite cohésion avec les deux autres, ne venait bientôt s'y adjoindre :



La structure de cet admirable prélude est ainsi établie :

1. { Th. A en *MI* ♭. — Th. B. *SI* ♭.
   { Th. A en *SI* ♭, avec inflexion vers *ut*.

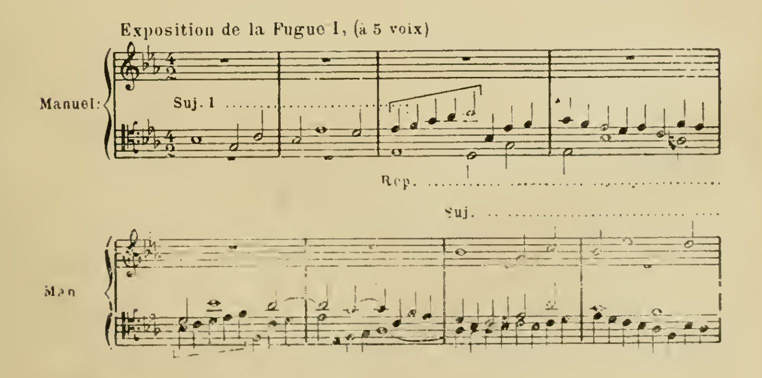
2. { Th. C en *ut*, fugué.
   { Th. A en *LA* ♭. — Th. B. *MI* ♭.
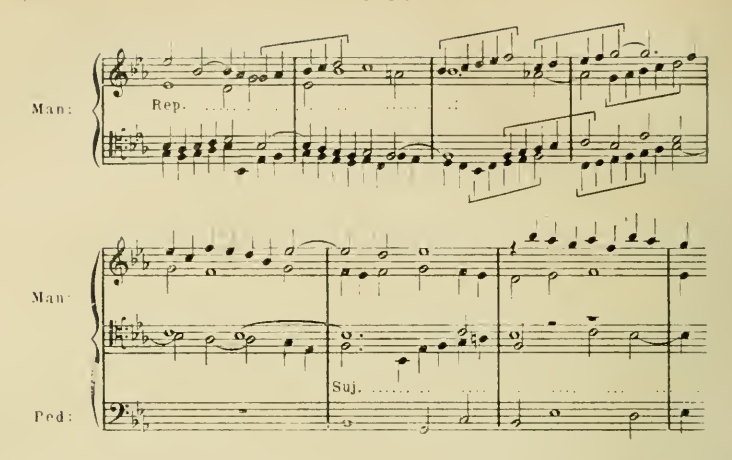
3. { Th. C en *MI* ♭, fugué.
   { Th. A en *MI* ♭, concluant.

Cette division en trois parties n'est point l'effet d'un hasard ou d'une fantaisie, totalement incompatibles avec la logique créatrice d'un J.-S. Bach : elle résulte d'une symétrie préétablie avec la construction de la fugue suivante.

Celle-ci est *triple* également : son sujet principal circule dans chacune de ses trois parties distinctes, en se superposant successivement à deux contresujets nouveaux, qui jouent le rôle de véritables sujets accessoires, tandis que le thème général, sorte de *leit-motiv* ou d'axe central, unifie et consolide tous les éléments de cette œuvre merveilleuse.

On jugera mieux de cette belle construction par les exemples ci-après :

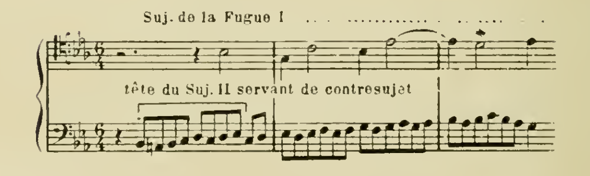


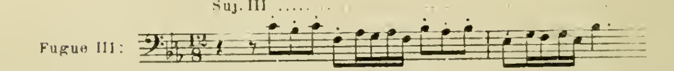


Suj. II
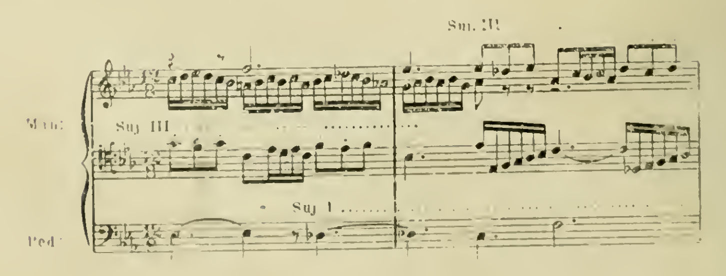
Fugue II:
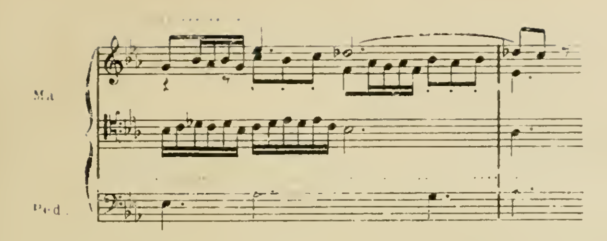
tête du Suj





Combinaison du Sujet de la Fugue III avec le Sujet I :





Le génie universel de J.-S. Bach n'était donc point étranger à l'art de la composition *cyclique* (voir ci-après, chap. v) : cet art si généralement délaissé à la fin du XVIIIe siècle et au milieu du XIXe, ne devait reparaître que chez Beethoven, et aboutir, avec César Franck et son école, à son plein épanouissement.

Les six autres grandes œuvres de cette série, qui va de 1730 à 1736, sont également à étudier de près :

Prélude et Fugue en *mi* (1), l'une des plus longues et des plus libres de l'œuvre d'orgue ;

Prélude et Fugue en *si* (2) ;

Prélude et Fugue en *UT* (3) ; on a donné ci-dessus (p. 46 et suiv.) l'analyse de cette belle fugue ;

Prélude et Fugue en *UT* (4) ; la fugue est bien antérieure au prélude ;

Fugue en *LA* (5), dont le prélude date de 1706 ;

Prélude et Fugue en *UT* (6) : ce prélude, à 9/8, est d'un aspect mélodique charmant ; quant à la fugue, dont nous avons déjà cité le sujet (p. 40), elle est remarquable par ses renversements, ses combinaisons et ses entrées par augmentation, dans lesquelles se trouve en germe l'un des thèmes principaux des *Meistersinger* de R. Wagner.

Le premier livre du *Clavecin bien tempéré* (7) (*Wohltemperirtes Clavier*) fut composée par Bach en 1722, pour servir à l'instruction de son fils aîné Wilhelm Friedemann, tandis que le second livre ne fut écrit qu'en 1744.

La connaissance de ce recueil de quarante-huit préludes et fugues est aussi importante pour apprendre au compositeur à établir une

(1) Éd. Peters, vol. II, n° 9.
(2) *Ibid.*, II, 10.
(3) *Ibid.*, II, 1.
(4) *Ibid.*, II, 6.
(5) *Ibid.*, II, 8.
(6) *Ibid.*, II, 7.
(7) Bach écrivit cet ouvrage en vue d'un instrument perfectionné par lui et destiné à remplacer l'ancien *clavicorde*, dont la construction défectueuse ne permettait pas certaines combinaisons de notes (voir la Seconde Partie du présent Livre).

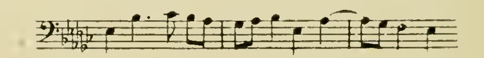
fugue musicale et expressive, que pour faire acquérir au pianiste une technique sûre, soutenue et indépendante des conventions scolastiques visant, presque toujours, à la virtuosité et non à l'art.

Dans ce recueil, où pas une pièce n'est indifférente, et où quelques-unes portent le sceau du génie, nous recommanderons de lire et d'étudier spécialement :

1er livre. — 4e fugue, en *ut*♯, à cinq voix et à deux sujets ;

7e, en *MI* ♭, avec son prélude qui semble élever le style du clavecin au niveau de celui de l'orgue ;

8e, en *mi*♭, qui, avec trois voix seulement, présente un nombre incalculable de combinaisons : entrées par mouvement contraire, divertissements canoniques droits et renversés, sujet traité par changement de rythme ; puis, vers la péroraison, entrées du sujet par augmentation, s'étalant à la basse d'abord, à l'alto ensuite et enfin à la partie supérieure, tandis que les autres voix font entendre simultanément la même mélodie sous tous les aspects présentés précédemment. Il est difficile de trouver une plus belle gradation de l'intérêt musical. La mélodie qui forme le sujet de cette fugue est un type grégorien que nous avons déjà rencontré (1) et que nous retrouverons encore sous diverses formes et à diverses époques :



16e, en *sol*, presque conforme aux règles de ce qu'on est convenu d'appeler la *fugue d'école* ; mais aussi riche de charme mélodique que celle-ci en est dépourvue;

22e, en *si* ♭, à cinq voix ; exemple de *fugue serrée*, précédée d'un superbe prélude;

IIe livre. — 3e fugue, en *UT*♯, dont le sujet et la réponse se renversent dès la troisième entrée, et subissent ensuite une extension comparable à l'allongement des ombres au coucher du soleil ;

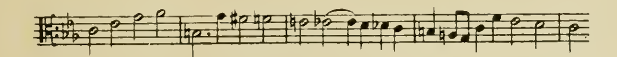
10e, en *mi*, longue mélodie présentant un grand nombre de rythmes différents ;

22e, en *si* ♭, préparée par un prélude tout à fait expressif, et qui offre une aussi grande quantité de combinaisons que la 8e fugue du Ier livre, sans laisser soupçonner la difficulté vaincue : sujet par mouvement contraire associé au mouvement direct, canons à la septième et à la neuvième, et strettes donnant simultanément les deux mouvements, direct et contraire, sans que l'effet musical en soit atténué.

(1) Voir Ier liv., p. 69.

Ajouter à cette nomenclature sommaire la *Fugue chromatique* pour clavecin avec son superbe et fantaisiste *Prélude*, ainsi que nombre d'intéressants spécimens de cet ordre de composition qui se trouvent disséminés dans les *toccate* et *partite* de la *Clavierübung*.

L'Offrande musicale (*das musikalische Opfer*) fut composée en mai 1747 par Jean-Sébastien Bach à son retour de Berlin, après l'unique apparition qu'il fit à la cour de Frédéric II. Le vieux maître, sur les instances de son troisième fils Philippe-Emmanuel, accompagnateur des concerts à la cour de Prusse, s'était résolu, non sans hésitations, à accéder à la demande du roi qui désirait le connaître depuis longtemps. A peine était-il arrivé que Frédéric lui proposa un sujet de fugue de sa propre composition, sur lequel Bach improvisa séance tenante une admirable fugue de clavecin, à l'étonnement de tout l'auditoire. Revenu à Leipzig, et voulant donner au flûtiste couronné un témoignage de respectueuse gratitude, il expédia à Potsdam, en juillet 1747, un recueil de pièces, toutes bâties sur le thème royal :



L'œuvre, qui est un véritable modèle de science contrapontique, contient :

1° une *Fugue*, dite *ricercata*, à trois voix, avec l'épigraphe acrostiche :
Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta
(R I C E R C A R);

2° une deuxième *Fugue* (*ricercata*), à six voix;

3° huit *Canons*, armés de devises diverses (voir ci-dessus, p. 23, 24, 25, 32 et 34);

4° une *Fugue canonique* (en canon à la quinte) ;

5° une *Sonate en trio* pour flûte, violon et basse continue ;

6° un *Canon perpétuel*, par mouvement contraire, pour les mêmes instruments.

L'Art de la Fugue (*die Kunst der Fuge*) est le dernier ouvrage didactique de J.-S. Bach ; on y trouve, en seize fugues (dont deux, à deux clavecins) et quatre canons, *toutes* les combinaisons qu'il est possible d'établir au clavier sur le sujet suivant :



Chacune de ces petites pièces, formant un tout de structure si parfaite

et en même temps si musicale, mérite d'être étudiée dans ses détails, par le musicien désireux de ne point rester un « superficiel de l'art » — un *amateur*, aurait-on dit autrefois. Combien d'élèves, improprement qualifiés de professionnels dans nos écoles contemporaines, sont à vrai dire des amateurs — des superficiels de l'art !

Nous nous bornerons à relever ici dans les pièces qui constituent ce chef-d'œuvre les particularités les plus intéressantes :

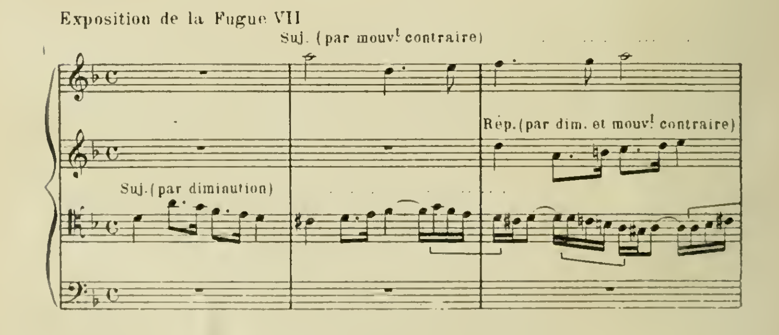
La 1re et la 2e fugue (1) traitent le sujet simplement avec deux contresujets de rythmes divers.

La 3e et la 4e le traitent par mouvement contraire, l'une entrant par la réponse, l'autre par le sujet.

La 5e, pleine de charme mélodique, résume les quatre précédentes en réunissant dans une même pièce, à l'aide d'un rythme emprunté à la 2e fugue, l'assemblage des combinaisons directe et contraire.
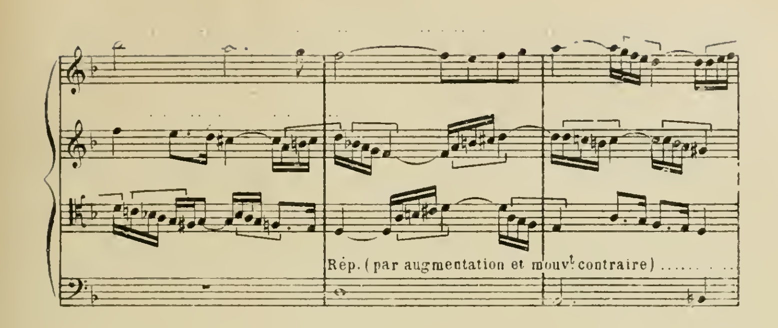
La 6e et la 7e emploient les mêmes moyens mélodiques que la 5e ; mais, outre les imitations par mouvement contraire, le thème, alternativement augmenté, diminué (2) ou normal, y est figuré en trois valeurs différentes.

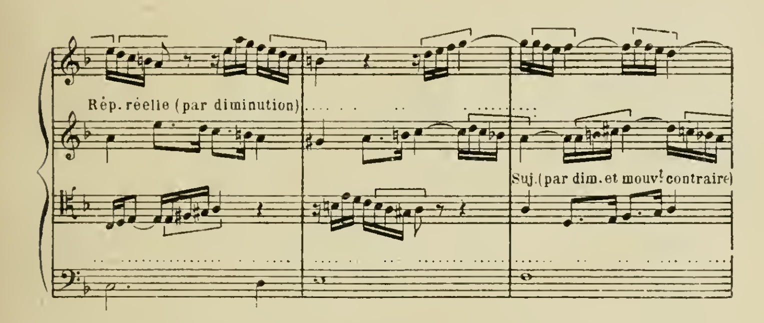
Nous donnons ci-après en partition le curieux début de la 7e fugue ; c'est une véritable *exposition double :* tandis que les deux parties intermédiaires font entendre, alternativement et par diminution, le *sujet droit*, la *réponse contraire*, la *réponse droite* et le *sujet contraire*, la partie supérieure ajoute au-dessus de cette exposition déjà complète le *sujet droit* avec ses valeurs propres ; enfin, la basse expose la *réponse contraire* en valeurs doubles :
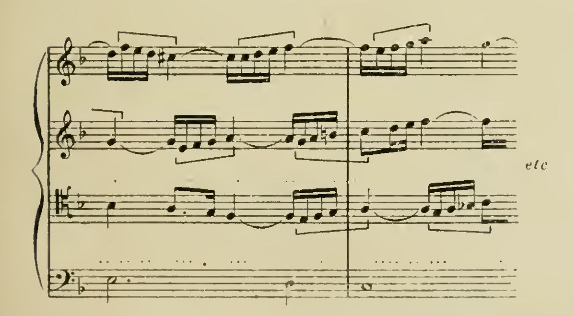


(1) Tous les chiffres indiqués ici se rapportent à l'ordre des fugues adopté dans le fascicule 218 de l'Édition Peters, lequel n'est pas absolument conforme à celui de la *Bach Gesellschaft*.

(2) Le spécimen de *Canon par diminution* que nous avons donné, page 34, est emprunté à la 6e fugue.







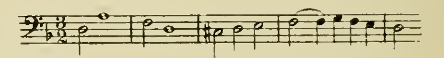
à cette grande entrée, augmentée de la *réponse contraire*, vont succéder trois autres entrées : l'une du *sujet-droit*, exposé par le ténor au relatif majeur ; une autre du *sujet contraire*, dit par l'alto à la tonique ; la dernière du *sujet droit*, proclamé victorieusement par le soprano, pour terminer cette fugue encadrée dans ces quatre entrées par augmentation, comme entre les assises d'une formidable charpente.

Les 8e, 9e et 10e fugues ont des sujets spéciaux, qui sont naturellement aptes à être combinés avec le grand thème principal. Celui-ci, tel le destin, vient invariablement s'imposer à eux en maître ; il affecte mille aspects divers et se pare même d'un nouveau vêtement rythmique différent de celui qu'il avait dans les trois fugues précédentes et destiné à jouer un rôle prépondérant dans la suivante :



La 11e fugue traite le thème ainsi rythmé, en le combinant avec le sujet chromatique de la 8e, exprimé, cette fois, par mouvement contraire, ce qui lui donne une allure joyeuse toute spéciale.

Dans la 12e, le thème change encore de rythme, pour affecter l'apparence d'une basse de passacaille :



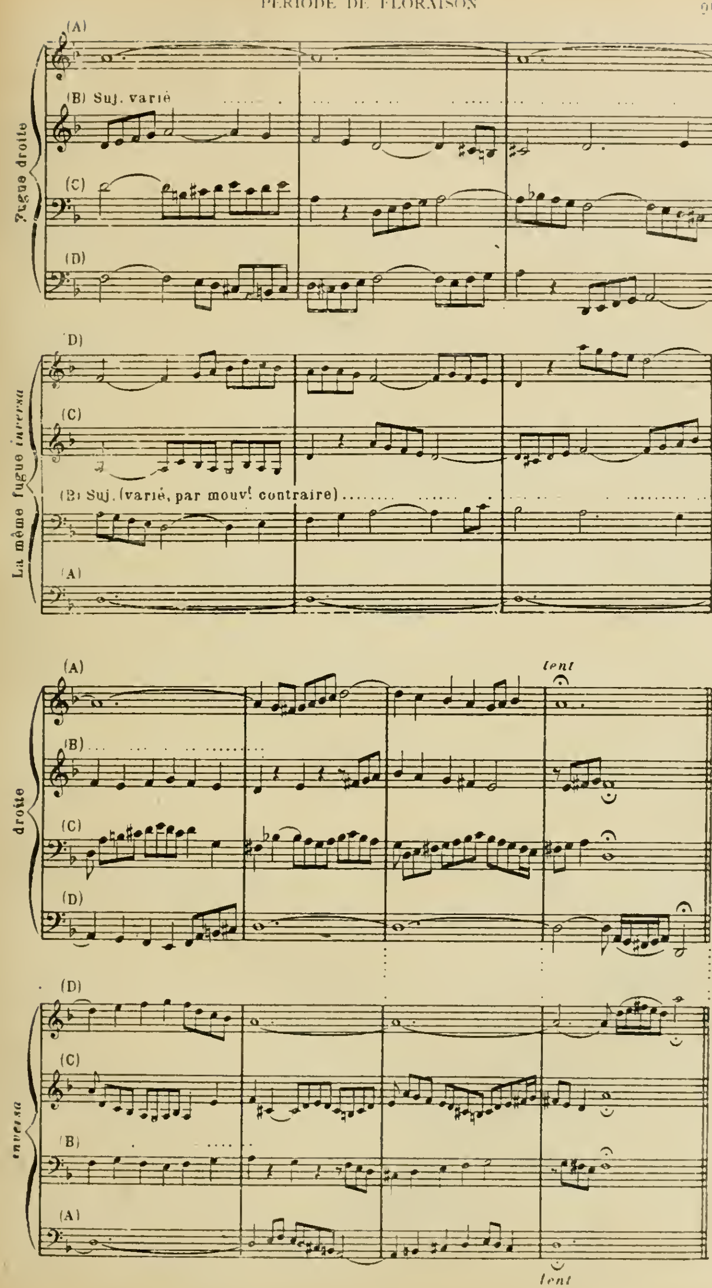
Dans la 13e, le thème est agrémenté d'ornements mélodiques dans le style de la *Gigue* (voir ci-après, chap. II).

Mais la véritable singularité de ces deux fugues, dont l'une est écrite à quatre parties et l'autre à trois seulement, c'est que chacune d'elles est susceptible d'être lue, soit telle qu'elle est écrite, soit à l'envers « *inversa* » (1), c'est-à-dire en substituant à chaque intervalle ascendant un intervalle descendant équivalent, et réciproquement.

Toutefois, dans la 13e fugue, cette opération ne peut se faire que sur chacune des trois parties, individuellement; dans la 12e, au contraire, les quatre parties sont susceptibles d'être lues, non seulement *par mouvement contraire*, mais encore en *ordre renversé* harmoniquement, c'est-à-dire que la basse devient partie supérieure, le ténor devient alto, et réciproquement.

Voici les dernières mesures de cette belle fugue, transcrites *dans les deux sens*, afin que l'on puisse se rendre compte que les combinaisons les plus complexes, sous la plume d'un artiste véritable, ne nuisent nullement au caractère musical de son œuvre :

(1) Le mot *inversa* correspond ici à ce que nous avons appelé le *mouvement contraire* (voir ci-dessus, p. 26), et non pas à l'*inversion rigoureuse*, que Mattheson appelle « *contrarium stricte reversum* ».
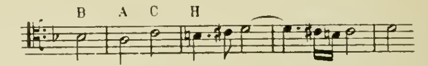

Fugue droite
(A)
(B) Suj. varié
(C)
(D)
La même fugue inversa
(D)
(C)
(B) Suj. (varié, par mouv! contraire)
(A)
droite
(A)
(B)
(C)
(D)
lent
inversa
(D)
(C)
(B)
(A)
lent

Suivent quatre canons sur le même sujet, le premier par augmentation et mouvement contraire (voir l'exemple, p. 32 et 33), les trois autres à l'octave, à la dixième et à la douzième. Puis, deux fugues à deux clavecins, reproduisant presque exactement la 13[e] fugue et son renversement, mais en valeurs plus brèves et avec l'adjonction d'une quatrième partie, différente et libre, pour compléter l'harmonie.

Enfin, la 14[e] grande fugue, celle qui marque l'heure dernière du *Cantor* de Saint-Thomas, débute par un sujet purement liturgique
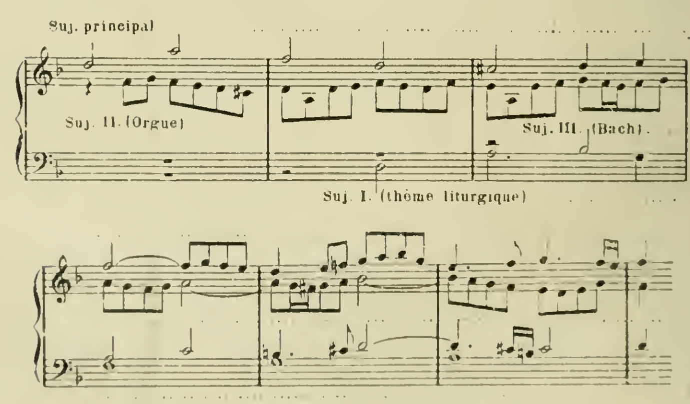


auquel vient bientôt se joindre un nouveau sujet, très certainement destiné à l'orgue. Un peu plus loin, apparaît la signature du génial auteur dans un troisième sujet fourni par les lettres mêmes du nom de Bach :



nul doute que Bach n'eût l'intention de réunir le thème initial de cette œuvre gigantesque aux trois autres, en un dernier et magistral ensemble, comme pour symboliser, en ce faisceau de quatre mélodies, tous les souvenirs de sa vie de musicien expert en son art, d'organiste inimitable et de bon chrétien. Il mourut avant d'avoir réalisé la combinaison suprême... (1)

(1) Il a été proposé plusieurs solutions de ce problème musical ; la meilleure, sans contredit, nous paraît être celle donnée par M. Jean Marnold dans la *Tribune de Saint-Gervais*, V[e] année, n° 5, mai 1899)



L'œuvre de J.-S. Bach, dans l'ordre de la Fugue, c'est l'*ancien testament* de la musique ; le *nouveau*, ce sont les Sonates et Quatuors de Beethoven. Et, nous ne craignons pas de l'affirmer, cette véritable Bible est la base nécessaire à toute éducation musicale, comme les *Livres saints* constituèrent de tout temps les assises fondamentales de l'instruction littéraire ; — jusqu'au jour où l' « obscurantisme laïque », bannissant de son « enseignement d'État » toute foi, tout amour et toute poésie, ne fit plus éclore et pulluler que de secs et ignorants « primaires » ou de subtils mais décevants fureteurs de bibliothèques !

II. PÉRIODE MODERNE.

La forme Sonate, lors de sa triomphale apparition dans l'histoire de la musique. vers le milieu du xviii[e] siècle, absorba longtemps en elle toutes les forces créatrices, abolissant du même coup les précédentes formes, Fugue et Suite.

Mais la Fugue avait la vie dure : elle était trop profondément reliée aux origines traditionnelles de l'Art et ne pouvait disparaître complètement. Cependant, la plupart des maîtres de la fin du xviii[e] siècle et du commencement du xix[e] ne l'employèrent plus qu'à titre d'archaïsme ; telle, on la retrouve, mais à l'état de squelette, dans certaines messes de Cherubini et autres, ainsi que dans des compositions de ce temps, dites religieuses. Il fallait le génie d'un Beethoven pour la faire sortir de l'état léthargique où elle était tombée et lui attribuer une fonction active dans le travail de la composition musicale ; mais ce fut seulement vers la fin du xix[e] siècle que César Franck sut lui rendre l'aptitude à enfanter des formes nouvelles.

On peut toutefois discerner, après J.-S. Bach, une suite de compositeurs qui n'abandonnèrent point complètement la forme Fugue, et la traitèrent de façons très diverses, comme tendances et comme résultats.

Leur chronologie, que nous donnons ci-dessous, est loin d'offrir l'homogénéité de celles des époques précédentes :

Johann Ernst Eberlin	1702 † 1762
Friedrich Wilhelm Marpurg . . .	1718 † 1795 (1)
Johann Georg Albrechtsberger . .	1736 † 1809
Wolfgang Amadeus (2) Mozart . .	1756 † 1791

(1) Le *Dictionnaire des Musiciens*, de Choron, donne 1763 comme date de la mort de Marpurg.

(2) Les prénoms exacts de Mozart étaient *Johann Chrisostomus Wolfgang Theophilus*.

Ludwig van Beethoven	1770 † 1827
Jakob Ludwig Felix Mendelssohn. .	1809 † 1847
César-Auguste Franck	1822 † 1890
Charles-Camille Saint-Saëns. . .	1835

Johann Ernst EBERLIN, maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, publia en 1747 neuf *Toccate* et *Fugues* pour orgue. dont l'une passa longtemps pour être de J.-S. Bach. D'autres fugues d'Eberlin existent, inédites, dans la bibliothèque de l'Institut de Musique, à Berlin.

Friedrich Wilhelm MARPURG séjourna en 1746 à Paris, où il connut Rameau. Épris des théories harmoniques de notre illustre compatriote, il les importa en Allemagne à son retour; il mourut à Berlin, où il occupait les fonctions de directeur de la loterie royale. Outre de nombreux ouvrages didactiques, comme son *Abhandlung von der Füge* (1753) et le *Fügensammlung* (1758) qui contient les principaux chefs-d'œuvre de la forme Fugue connus de son temps, Marpurg laissa un certain nombre de compositions pour orgue ou clavecin, parmi lesquelles les *Fughe e Cappricci per cembalo e per l'organo* (1777).

Johann Georg ALBRECHTSBERGER, né à Klosterneuburg, près de Vienne, devint en 1772 organiste de la cour impériale, puis de la cathédrale Saint-Étienne, en 1792. Célèbre théoricien, il eut l'honneur d'instruire Beethoven dans l'art de la fugue, et fit un traité de composition, intitulé *Grundlische Anweisung der Composition* (1790), et généralement considéré comme le complément nécessaire du *Gradus* de Fux. Il produisit aussi un grand nombre d'œuvres musicales et fut peut-être le seul musicien de la fin du xviiie siècle qui continua délibérément à traiter la Fugue, en l'appliquant même à sa musique de chambre, dont presque toutes les pièces sont en forme de Prélude et Fugue. On a de lui, dans ce genre : vingt-quatre Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, 2, 3, 11 et 14, six Quintettes pour trois violons, alto et basse, op. 10, et seize Trios pour deux violons et basse, op. 12 et 13, plus une quantité de Préludes et Fugues pour orgue.

Wolfgang Amadeus MOZART (1), bien qu'il ait tiré un curieux parti de la forme Fugue dans le duo des deux prêtres de la *Flûte enchantée*, n'excella point dans l'application de cette forme à sa musique symphonique. Il laissa cependant quelques fugues instrumentales plus ou moins intéressantes, parmi lesquelles :

(1) Les renseignements biographiques sur Mozart seront donnés au chapitre iii avec l'étude de ses sonates.

1° un *Finale fugué* (pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, deux bassons et *cembalo obligato*) sur l'air *Herzog Wilhelm*, dans le *Gallimatias musical* qu'il composa en 1768, à l'âge de douze ans;

2° un *Adagio* et *Fugue* pour quatuor à cordes;

3° une *Grande Fugue* pour deux clavecins;

4° une *Fantaisie* et *Fugue* pour clavecin, etc.

Ludwig van BEETHOVEN (1). Il appartenait à l'auteur de la *Messe en RÉ* de confier à la descendante de l'antique Motet le noble rôle de rénovatrice des formes symphoniques, rôle qu'elle partage, en ses dernières œuvres, avec la Variation.

La Fugue beethovénienne, en effet, notablement inférieure, il est vrai, à celle de Bach, au point de vue de la plasticité d'écriture et de l'équilibre architectural, possède, en dépit — et peut-être en raison — de cette infériorité, quelque chose de plus humain : l'expression dramatique. Dans la Sonate et la Symphonie, Beethoven demanda à la Fugue de lui fournir des forces nouvelles pour le travail du *développement :* l'*Allegretto* de la VIIe Symphonie, op. 92, l'épisode orchestral du finale de la IXe, op. 124, le finale de la Sonate pour piano en *LA*, op. 101, le premier mouvement de la Sonate en *SI♭*, op. 106, la pieuse *Canzona* du XVe Quatuor, op. 132, en sont autant d'exemples probants. Mais, outre cet emploi en quelque sorte secondaire, le maître de Bonn voulut aussi restituer à la Fugue — figée alors dans d'insipides « *et vitam venturi sæculi* » et dans d'inutiles « *amen* » — son caractère de *pièce musicale :* il écrivit donc dans cette forme des morceaux entiers, figurant surtout en qualité de péroraison à certaines de ses œuvres ; par exemple : le finale fugue du IXe Quatuor, op. 59 ; celui de la Sonate pour violoncelle et piano, op. 102 (1818); l'*Allegro* de la *Fest-Ouverture* en *UT*, intitulée *Zur Weihe des Hauses*, op. 124 (1822) ; et le phénoménal ouragan, coupé d'un si délicieux épisode de calme, qui clôt la Sonate en *SI♭*, op. 106, citée plus haut ; sans parler de la *Grande Fugue* en *RÉ*, pour quatuor à cordes, op. 133.

Mais il y a plus : chez lui, nous l'avons dit, la Fugue concourt souvent à rehausser la partie expressive de l'œuvre, telle l'émouvante conclusion de la Sonate pour piano en *LA♭*, op. 110 (1822); tel aussi le monumental premier mouvement du XIVe Quatuor, en *ut♯*, op. 131 (1825), qui n'est lui-même qu'une grande fugue parfaitement caractérisée.

Nous analyserons ces œuvres en détail, lorsque nous aurons à parler du genre auquel elles appartiennent. Qu'il nous suffise de noter ici que, malgré la dramatisation de la Fugue chez Beethoven, malgré la grande

(1) Nous donnerons l'esquisse biographique de Beethoven au chapitre IV avec l'étude approfondie de ses sonates.

liberté d'allures qu'elle affecte dans ses œuvres, l'antique forme de la *cadence unitaire* n'en subsiste pas moins ; c'est à peine si les lois traditionnelles qui la régissent sont accidentellement transgressées.

Prenons, par exemple, les deux fugues qui figurent dans l'op. 120 : *33 Variations sur une valse de Diabelli* (1823) ; la première (Var. XXIV), après avoir fait son oscillation vers la dominante et tenté quelques essais de mouvements contraires aux relatifs de la tonique et de la sous-dominante, ramène, après de courtes entrées en strette, le sujet à la tonalité principale ; l'expression de ce petit morceau est toute charmante en sa brièveté.

Quant à la grande Fugue en *MI*♭ de cette même œuvre (dernière variation avant le menuet final), le plan traditionnel de la cadence n'y est pas moins respecté, comme on pourra le voir par le schéma analytique ci-dessous :

1 { Suj. Rép. Suj. Rép. à la *Tonique MI*♭ — 1er épisode, par la tête du Suj. ;
Suj. Rép. au *Relatif* (*ut*)... — 2e épisode ;
Suj. au *Rel.* de la *Sous-Dom.* (*fa*), par mouvement contraire — 3e épisode ;
Suj. à la *Tonique* (*MI*♭) par mouvement direct et contraire. }

Péd. de *Dominante.*

2 { Suj. Rép. à la *Tonique* (*MI* ♭) par changement de rythme ;
Strette canonique du Suj. au *Relatif* de la *Sous-Dominante* (*fa*) ;
Suj. à la *Tonique* (*MI*♭) sous sa forme première. Conclusion. }

A part, peut-être, le gigantesque « coup de vent » de la Sonate, op. 106 (voir ci-après, chap. IV), qui relève presque de l'ordre dramatique, toutes les fugues de Beethoven sont susceptibles d'une analyse aussi claire et aussi conforme aux anciens principes de la cadence.

La *Grande Fugue* pour quatuor, elle-même, avec ses deux sujets perpétuellement changés de rythme, n'est autre chose qu'une puissante combinaison de cette forme avec celle de la haute Variation, genre que nous étudierons plus loin (chap. VI).

On peut donc conclure que Beethoven, tout en respectant les assises traditionnelles de la Fugue, sut en élargir prodigieusement la forme et lui ouvrir ainsi une voie nouvelle qui, cependant, resta près de soixante ans sans être explorée.

Félix MENDELSSOHN se servit également de la Fugue comme moyen de développement dans ses Symphonies et sa musique de chambre, mais il ne sut point continuer l'évolution dans le sens indiqué par Beethoven. Il écrivit cependant un certain nombre de fugues aussi soignées que froides, pour l'orgue et pour le piano.

César-Auguste FRANCK (1), véritable créateur de l'école sympho-
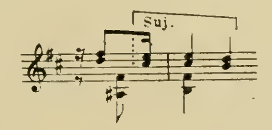
(1) Voir ci-après, chapitre V, quelques détails biographiques sur César Franck.

nique en France, fut le seul compositeur de son époque qui comprit le parti qu'on pouvait tirer des découvertes beethovéniennes.

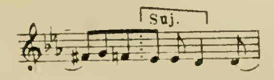
Dès sa période de maturité, l'étude approfondie de l'œuvre de Bach le porta à écrire des *fugues musicales*, contrairement à la convention qui régnait alors en souveraine, et avait relégué cette forme au rang de devoir d'écriture ou d'exercice de gymnastique. Sans parler ici de son ingénieux emploi de la Fugue dans ses œuvres vocales, notamment dans les *Béatitudes* (1), il faut citer, dans ses six premières pièces d'orgue (1861), l'exposition fuguée de la *Pastorale* en MI, et la fugue si mélodique servant de milieu à la pièce intitulée *Prélude, Fugue et Variation*, qui est déjà un essai de nouvelle forme ternaire ; qu'on lise aussi le développement intérieur du premier mouvement du *Quatuor à cordes*, et l'on se convaincra que, sans rompre avec les attaches traditionnelles, Franck fut le digne continuateur de J.-S. Bach et de Beethoven.

Mais là où l'application de la forme Fugue devient tout à fait géniale, c'est dans le *Prélude, Choral et Fugue* pour piano, création qui ne le cède guère à la Sonate, op. 110, de Beethoven, en tant que nouveauté de conception. Nous analyserons cette belle œuvre dans son entier, à la place qu'elle doit occuper dans l'ordre des matières de ce COURS, c'est-à-dire au chapitre VI consacré à l'étude de la Variation ; mais nous devons parler ici du rôle très particulier qu'y joue la fugue, dont le sujet sert de *thème cyclique* à toute la composition.

Dès la seconde page du *Prélude*, en effet, nous rencontrons ce sujet, sous une forme assez rudimentaire, il est vrai, mais néanmoins fort reconnaissable :



dans la phrase initiale du *Choral*, il est mieux précisé encore :



(1) On verra dans le Troisième Livre de ce COURS que le début de la IIe Béatitude, le développement de la IIIe et de la VIIe sont de véritables expositions de fugue parfaitement régulières.

il s'expose complètement et se développe d'une façon normale au cours de la *Fugue* proprement dite ; après quoi, une superbe péroraison le ramène victorieusement uni aux deux autres éléments, mélodique et rythmique, de l'œuvre.

Cette pièce constitue donc vraiment une nouvelle forme de composition engendrée au moyen de la Fugue et appelée, croyons-nous, à créer un genre qui peut être fécond dans l'avenir.

Et pourtant, toutes ces hardiesses d'écriture, ces tendances harmoniques si franchement neuves ne portent aucune atteinte, ni chez le maître français, ni chez l'auteur de la *Grande Fugue* en RÉ, au respect de la formule traditionnelle de cadence qui fut posée en principe au commencement de ce chapitre (p. 44). Rien de plus simple, en effet, que la structure de la fugue qui termine le *Prélude, Choral et Fugue* de Franck. Nous en donnons ci-après l'analyse :

1 { Suj. Rép. Suj. Rép., à la *Tonique* (*si*) — 1er épisode ;
Rép. Suj. Rep., au *Relatif* (RÉ) — 2e épisode ;
Suj. par mouvement contraire (*la, si*) — 3e épisode ;

2 { Rép. à la *Dominante* (*fa* ♯) ;
Suj. (*ré, si* ♭) — 4e épisode ;
Suj. à la *Tonique* (*si*) — Grand épisode, ramenant les rythmes et mélodies des morceaux précédents ;

3 { Suj. à la *Tonique* (*si*) combiné avec les deux autres éléments ;
Suj. à la *Sous-Dominante* (*mi*) amenant la conclusion (*si*) et une coda.

On voit qu'à part quelques courtes excursions vers des tonalités peu usitées dans le plan ordinaire de la Fugue, l'architecture générale ne se trouve pas sensiblement modifiée, et que, malgré tout, cela reste de la musique et de la belle musique !...

Dans le même ordre d'idées, nous ne pouvons quitter César Franck sans signaler l'admirable parti qu'il tire du Canon dans un grand nombre de ses œuvres. Cette forme, comme celle de la Fugue, lui est familière et particulièrement agréable, à tel point qu'on pourrait presque la considérer comme la signature du maître.

Mais combien le canon de Franck diffère du *canon d'école !* Jamais, dans aucune de ses œuvres, la ligne mélodique destinée à l'imitation canonique n'apparaît difforme ou torturée pour les besoins de la cause ; elle se déroule, au contraire, simple et naturelle en ses modulations, et le canon s'y produit spontanément et comme par surcroît.

Voir, comme exemples de l'emploi de ce moyen musical, le canon de la *Fantaisie* en UT, pour orgue, celui du *Cantabile* en SI, également pour

orgue, les chœurs d'anges de *Rédemption* et enfin le finale de la *Sonate* pour piano et violon, un vrai modèle du genre *cyclique* qu'on étudiera au chapitre v.

Charles-Camille SAINT-SAËNS, nourri de Bach et des maîtres classiques, est, lui aussi, un fervent de la Fugue ; mais l'emploi qu'il en fait dans ses compositions procède moins de la manière expressive de Beethoven et de César Franck, que de celle, plus conventionnelle et plus froide, de Mendelssohn et des Allemands modernes. Outre d'ingénieuses applications de cette forme dans son oratorio *Le Déluge* et dans sa III[e] Symphonie, en *ut*, op. 78, il a écrit trois Préludes et Fugues, op. 99, ainsi que tout un morceau de sa II[e] Symphonie, en *la*, op. 55, strictement traité de cette manière.

Les noms de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Franck, Saint-Saëns, qui terminent cette brève étude historique du rôle de la Fugue dans la musique récente ou contemporaine, montrent assez que son influence subsiste, même de nos jours, dans les œuvres des meilleurs symphonistes. Encore n'avons-nous cité ici que les auteurs de véritables fugues, de « fugues avouées », pourrions-nous dire.

Mais s'il eût fallu rechercher les traces de la « fugue occulte », c'est-à-dire de celle qui, sans constituer une forme séparée, ou séparable, fournit mille *moyens musicaux*, mis au service de compositions plus ou moins vastes, ce sont les symphonistes de toutes les écoles connues qu'il eût fallu énumérer presque intégralement : depuis Rameau et F. Couperin le Grand, avec leurs airs de *Suite*, si souvent écrits en style canonique ou fugué, jusqu'à Gabriel Fauré, dont le récent Quintette, entendu pour la première fois en 1905, offre, dans son *Andante* si séduisant, une véritable exposition de Fugue pleine d'émotion tendre et de gracieuse mélancolie.

Ainsi, la Fugue vit toujours, si rares que soient encore ceux qui osent en faire le titre d'une composition, même après l'exemple d'un César Franck, dans son *Prélude, Choral et Fugue*.

Cette œuvre impérissable, *monumentum ære perennius*, ne montre-t-elle pas, mieux que toute théorie, ce qu'on peut et doit attendre encore aujourd'hui de la séculaire et vénérable Fugue, victime d'un discrédit immérité dont la raison n'est peut-être pas aussi impénétrable qu'on pourrait le supposer.

Si l'usage de l'école n'avait pas réduit de nos jours le rôle de la Fugue à ce ridicule emploi de *problèmes de concours*, proposés et résolus chaque année pour la plus grande gloire de notre « mandarinat occidental », on verrait éclore, sans doute, de jeunes et fraîches com-

positions en forme de fugues, largement traitées et musicalement combinées, sur les bases tonales de nos cadences modernes, directes et inverses, avec toutes les riches formules que met à leur disposition l'harmonie contemporaine.

Et l'on pourrait affirmer qu'en ce cas, tout au moins, l'art musical n'aurait rien perdu.



II

LA SUITE

Technique. — 1. Définitions. — 2. Origines de la Suite : les Chansons transcrites pour instruments ; la forme *binaire* modulante ; le groupement des pièces. — 3. Le Mouvement initial dans la Suite (type S). — 4. Le Mouvement Lent (type L). — 5. Le Mouvement Modéré (type M). — 6. Le Mouvement Rapide (type R). — 7. Rôle de la forme Suite dans la musique symphonique.
Historique. — 8. Les Précurseurs de la forme Suite. — 9. La Suite proprement dite et la *Sonata da Camera*. — 10. Les Compositeurs Italiens. — 11. Les Compositeurs Français. — 12. Les Compositeurs Allemands.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

La **Suite** consiste en une série de pièces instrumentales, en forme de danses (ou de chansons) de coupe *binaire*, se succédant les unes aux autres dans un ordre logique de mouvements différents, et reliées entre elles par une étroite parenté tonale.

La coupe *binaire*, qui caractérise le morceau de Suite et le différencie de toute autre forme, consiste en une double modification progressive de sa tonalité, allant, dans la première moitié du morceau, du ton principal à un ton voisin, avec repos dans celui-ci (dominante ou relatif), — et revenant, dans la seconde moitié, de ce ton voisin au ton principal, dans lequel le dessin initial n'est jamais réexposé.

Chaque moitié du morceau de Suite se répète généralement *deux* fois, à l'exécution ; et la plupart des danses dont le groupement constitue la Suite, même si elles ne sont pas exactement conformes à cette coupe *binaire*, présentent, soit des répétitions variées, dites *Doubles*, soit des morceaux symétriques qualifiés de *Seconds* (voir ci-après, p. 113 et 114).

D'où il suit qu'on doit regarder comme appartenant en propre à la forme Suite le régime *binaire*, précurseur du régime *ternaire* qui

devait être l'apanage exclusif de la forme Sonate proprement dite, (voir ci-après, chap. III) et de ses succédanés, tandis que le système *unitaire* est demeuré immuablement celui de la forme Fugue.

Ici apparaît la séparation définitive entre la famille Motet-Fugue, sans descendance directe, et la famille Madrigal-Suite-Sonate, famille puissante et féconde, qui occupe encore, relativement à notre art symphonique, une place comparable à celle de la dynastie régnante dans les monarchies (voir la figure ci-dessus, p. 13).

2. ORIGINES DE LA SUITE. — LES CHANSONS TRANSCRITES POUR INSTRUMENTS. — LA FORME BINAIRE MODULANTE. — LE GROUPEMENT DES PIÈCES.

On a vu précédemment (chap. I, p. 20, par quelles sortes de sélections successives dans les éléments appartenant au Motet et au Madrigal s'était constitué peu à peu le type Fugue, rattaché au premier par la plupart de ses caractères distinctifs, et au second par la généralisation progressive de sa forme instrumentale.

L'élaboration du type Suite procéda sans doute par une série de différenciations analogues, mais plus complexes, où le Madrigal, contrairement à ce qui s'était passé pour la Fugue, conserva l'influence prépondérante.

Par là s'affirme encore la tendance divergente et pour ainsi dire opposée de ces deux genres de composition : la Fugue, d'une part, reliée au Motet par son atavisme polyphonique, vocal et quasi-religieux ; la Suite, de l'autre, avec ses ascendances éminemment profanes, remontant, par l'intermédiaire du Madrigal, à la danse et à la chanson populaire médiévale.

Cette longue et obscure période de gestation, commune à presque toutes les formes symphoniques (1), la Fugue exceptée, semble n'avoir abouti au type transitoire de la Suite, précurseur du type définitif de la Sonate, qu'après trois états successifs, que nous allons essayer de décrire brièvement.

1er État. Chansons à danser transcrites pour instruments. — D'après les plus anciens documents, les chansons populaires furent, dès la première époque, inséparables des danses (2), et ce sont ces vieilles *Chansons à danser*, dont nous donnerons un exemple dans la *section historique* du présent chapitre (p. 120), qui recèlent les plus loin-

(1) Dans la Seconde Partie du présent Livre, consacrée à l'étude des formes symphoniques orchestrales, on verra que le *Concert*, le *Concerto*, la *Symphonie* proprement dite et la *Musique de Chambre* ont avec la Suite une communauté d'origine qui rend à peu près impossible la délimitation exacte de leurs domaines respectifs.

(2) Voir Ier liv., p. 83, et J. Tiersot, *La Chanson française*.

taines sources du grand courant musical de la Suite, de la Sonate et de leurs innombrables dérivés. Car la danse, le geste rythmé, sont à l'origine de toute musique symphonique.

Transportés de la rue et de la campagne dans les châteaux ou les palais, ces chansons abandonnèrent leur simplicité populaire monodique, pour s'approprier, plus ou moins servilement, la riche polyphonie en usage dans la musique d'église de la deuxième époque. Madrigaux ou Chansons de Cour, ces aristocratiques compositions à plusieurs voix ne tardent pas à être transcrites pour quelques violes, cornets ou trombones, et même pour l'unique luth, seul instrument capable de reproduire grossièrement, sans le secours d'aucun autre, la polyphonie profane.

Ainsi disparaissent les voix, ce pendant que les nécessités de la danse et, peut-être, une impéritie plus grande des musiciens généralisent l'emploi de la barre de mesure, symbole connu de la troisième époque.

Nouveaux auxiliaires de l'art musical, les instruments exécutants se comportent en envahisseurs : avec la décadence du Motet, ils ont déjà pénétré dans l'église, pour renforcer les voix incertaines ou remplacer les absentes ; mais ce rôle ne leur suffit plus : ils veulent se faire entendre seuls, comme introducteurs à la Cantate (1) qu'ils devaient seulement hier accompagner, et qu'ils feront taire demain, sous les débordements profanes de leurs *Concerts d'Église* (2), antinomique appellation, par où s'est fait absoudre, hélas ! jusqu'à nos jours, le plus abominable « empiétement des laïques » sur la splendide liturgie chrétienne des saint Ambroise et des saint Grégoire !

A mesure que cet usage de faire entendre les instruments seuls s'établit définitivement dans l'art musical, on voit apparaître une multitude de danses, différant par leurs noms plus encore que par leurs rythmes ou leurs formes. Sans prétendre en donner ici une nomenclature qui, du reste, ne saurait être ni complète ni indispensable, on peut citer néanmoins, parmi les plus anciennes : la *Boutade* et le *Passemezzo*, auxquelles on attribuait, comme à toutes les autres, le qualificatif de *Toccata*, parce qu'elles étaient jouées sur les *touches*, sur le *clavier*, par des solistes le plus souvent.

Citons aussi, parmi les airs à danser alors en usage à la Cour, les

(1) Voir le Troisième Livre de ce Cours.

(2) Le *Concert d'Église*, comme les anciennes transcriptions instrumentales de madrigaux à cinq voix, était écrit aussi à cinq parties : il a donné naissance à la *Musique de Chambre*, au *Concerto* et à la *Symphonie*, plutôt qu'à la *Suite* et à la *Sonate* proprement dites. Son étude complète figurera donc, avec celle des formes symphoniques orchestrales, dans la Seconde Partie du présent Livre.

noms de *Branles simples, Branles gais* (c'est-à-dire *avec gestes*), *Basses-dances*, *Tourdions*, *Voltes*, *Courantes*, *Forlanes*, etc.

Outre cette nomenclature hétéroclite, où la mode et l'engouement paraissent avoir eu une large part, il importe de signaler spécialement la *Pavane* (à 2 temps) et la *Gaillarde* (à 3 temps), qu'on avait déjà l'usage de faire entendre consécutivement l'une à l'autre, et dont l'accouplement, devenu traditionnel, constitue la première tentative de *Suite*.

Une place particulière doit être réservée aussi à la *Canzona*, forme des plus anciennes, qui participe à la fois de la *Suite* et de la *Variation*. La *Canzona* consistait en deux pièces successives, dont la première contenait l'exposition intégrale d'un long thème de chanson, en rythme *binaire*, et la seconde, la réexposition du même thème à la même tonalité, mais en forme variée et dans un rythme *ternaire*.

C'est donc à titre de juxtaposition unitonique de deux pièces différant par leur rythme, comme la *Pavane* et la *Gaillarde*, que la *Canzona* mérite d'être citée ici ; en tant que modification rythmique d'un thème préexposé, elle a sa place marquée, avec ses contemporaines la *Passacaille* et la *Chaconne*, parmi les ascendantes naturelles de la *Variation ornementale* (voir ci-après, chap. VI).

2e Etat. — Apparition de la forme binaire modulante. — A l'exemple de l'antique chanson dansée qui avait fait place à la musique de danse *sans paroles*, celle-ci, devenue peu à peu plus expressive et plus musicale, devait à son tour se transformer en une véritable musique de danse *sans danse*.

Dans ce nouvel état des pièces qui concoururent à l'élaboration de la Suite, on voit en effet la *musique pure* s'éloigner pour toujours de la *chorégraphie effective*, à laquelle l'Opéra naissant donne vers la même époque, sous forme de *Ballet* (1), un asile définitif.

Mais, tandis que le *Ballet* gagne en luxe de décor et d'orchestre ce qu'il perd en musicalité vraie, les airs de danse non dansés se font plus intimes et plus modestes, sous le rapport des instruments de moins en moins nombreux auxquels ils sont destinés : un ou deux généralement, rarement trois, jamais davantage.

En même temps, leur forme se précise et s'astreint régulièrement au type *binaire modulant* précédemment défini (p. 101). Le rythme seul leur est fourni, comme leur titre, par quelque danse : encore, les antinomies abondent-elles entre ce titre de convention ou de fantaisie et

(1) Le *Ballet*, danse chantée à l'origine, et devenue plus tard exclusivement instrumentale, sera étudié dans le Troisième Livre de ce Cours. Son intime liaison avec la représentation scénique l'a fait considérer comme inséparable des *formes dramatiques* proprement dites.

ce rythme d'autant plus déformé que la tradition des figures de danse auxquelles il devait correspondre s'est oblitérée.

L'*Allemande* (à 4 temps), la *Courante* et la *Sarabande* (à 3 temps), la *Gigue* (à 3/8) n'ont plus guère, pour les rattacher aux danses dont elles portent les noms, que leur mesure et leur allure générale.

Certaines pièces tout à fait mélodiques, appelées *Aria* (ou parfois *Entrée*, *Intrada*, quand elles servent d'introduction) accusent plus nettement encore cet abandon des véritables danses.

Cependant, le groupement de deux pièces consécutives, signalé déjà à propos des formes *Prélude et Fugue*, *Pavane et Gaillarde*, *Canzona*, tend à se généraliser : toute pièce binaire est susceptible, comme la Fugue, de recevoir un Prélude revêtu des mêmes qualifications pompeuses (*Préambule*, *Prœludium*, *Ouverture*, *Toccata*, *Phantäsie*, etc.); les couples de pièces, comme les *Gavottes*, *Bourrées*, *Rigaudons*, procédant toujours par deux, ou les pièces alternées, comme le *Menuet* et le *Passepied*, deviennent de plus en plus fréquentes ; et, tandis que pullulent les appellations indéterminées ou exotiques (*Burlesca*, *Scherzo*, *Cappriccio*, *Polonaise*, *Anglaise*, *Sicilienne*), la plupart des compositions qu'elles désignent n'ont plus avec les danses, leurs devancières, qu'une parenté chaque jour plus incertaine.

L'avènement de ces formes nouvelles semble consacrer définitivement dans la musique l'élimination du peuple, en tant que participant spontanément par le geste rythmé à l'art symphonique, et, par voie de conséquence, la spécialisation de cet art dans le domaine aristocratique, où il se cantonnera d'autant plus, désormais, qu'il deviendra plus abstrait et plus complexe.

3e Etat. — Groupement des pièces et organisation de la Suite proprement dite. — A côté des groupements de deux pièces instrumentales, apparurent bientôt des séries de pièces en nombre indéterminé (cinq, six, sept et même davantage), soumises, au moins par l'ordre de leurs mouvements, aux grands principes de symétrie régulière ou contrastante inhérents à toute manifestation d'art.

Mais, plus la *Suite* de morceaux, toujours *binaires*, s'organise, plus les noms qu'elle porte deviennent imprécis ; et, tandis que le *type Suite* (très antérieur, comme forme, à la succession de morceaux constituant la Suite elle-même) y demeure à peu près immuable, voici que le groupement des pièces prend indistinctement, dès ses premières réalisations, les noms de *Suite*, *Sonate*, *Ordre* ou *Partita*.

En Italie, le titre *Sonata* (1) est, de beaucoup, le plus employé ; originairement, il se rapporte à l'*instrument* exécutant plutôt qu'à la forme musicale : toute pièce pour instrument à archet est dite *sonata* (2).

En Allemagne, le mot *Partita* (Partie) est généralement affecté à des œuvres pour clavecin, identiques de forme à celles que Couperin le Grand désigne, en France, par le mot *Ordre ;* tandis que le mot *Sonate,* resté conforme, dans notre pays, à son acception étymologique italienne, s'applique aux *Suites pour violon.*

Le mot *Suite* semble avoir été adopté d'abord par des compositeurs anglais, puis en Allemagne, concurremment avec celui de *Partita*, par J.-S. Bach.

L'autorité du maître d'Eisenach suffit à justifier l'acception générique que nous avons donnée au mot *Suite*, par opposition au mot *Sonate.*

Du reste, bien avant l'apparition de la coupe *ternaire* spéciale à la *Sonate* (voir ci-après, chap. III), ce terme avait pris déjà une signification assez voisine de celle que nous lui avons attribuée définitivement.

Vers la fin de la longue période pendant laquelle coexistèrent la Fugue, la Suite et la Sonate, ce dernier qualificatif désignait, de préférence, certaines Suites restreintes à *trois* ou *quatre* pièces, dont chacune portait, au lieu de quelque nom fantaisiste de danse ou de chanson, la simple indication du mouvement ou du sentiment expressif voulu par l'auteur (*Allegro*, *Andante*, *Presto*, etc.) ; et ces signes distinctifs demeurèrent, quant au nombre et à la désignation des pièces, ceux de la *Sonate*, même postérieurement à la transformation fondamentale de sa construction. Ces petites compositions en *trois* ou *quatre* mouvements constituent donc des Sonates embryonnaires, plutôt que des Suites restreintes : aussi, les examinerons-nous au chapitre suivant,

(1) A cette époque, les Italiens distinguaient deux sortes de compositions différentes, sous le nom unique de *Sonata :*

a) La *Sonata da Chiesa* (Sonate d'Église), pièce pour plusieurs instruments récitants, servant d'introduction à une pièce chantée (*Cantata*) et destinée à l'Eglise. Cette forme, comme le *Concerto da Chiesa* (Concert d'Église), participe plutôt aux origines de la *Musique de Chambre*, dont il sera question dans la Seconde Partie du présent Livre ;

b) La *Sonata da Camera* (Sonate de Chambre), suite d'airs de danse (trois ou quatre tout au plus), généralement de forme *binaire*, et destinés à un très petit nombre d'instruments (trois au plus), qu'accompagnait la *basse continue.* C'est de cette dernière que sont issues plus particulièrement la *Suite* et, plus tard, la *Sonate* proprement dite.

(2) *Sonare*, *suonare*, signifie en italien : produire un son à l'aide d'un archet ; d'où, *Sonata*, Sonate.

Toccare (littéralement : toucher) veut dire : produire un son à l'aide des touches ou du clavier, d'où, *Toccata.*

Cantare (chanter) signifie : produire un son à l'aide de la voix ; d'où, *Cantata*, Cantate.

Combien les acceptions étymologiques de ces trois mots devaient, avec le temps, s'écarter de leur précision originelle !

à titre d'*origines de la Sonate ternaire* proprement dite, sans tenir compte de la coupe binaire qui y apparaît encore très souvent.

En résumé, ce qui caractérise le groupement des morceaux de danse appelés à former la Suite instrumentale, c'est, par définition : 1° un *lien tonal* rigoureux ; 2° un *ordre logique* de mouvements différents.

C'est-à-dire que :

1° les mouvements se succèdent tous dans la même tonalité, avec alternance variable et irrégulière des modes majeur et mineur ;

2° les mouvements de deux morceaux consécutifs sont plutôt contrastants : à un mouvement assez vif succède en général un mouvement lent ; à celui-ci, un mouvement modéré, etc., et le mouvement du finale d'une Suite est presque invariablement le plus rapide de tous.

Mais il ne résulte de ces deux principes aucune limitation du nombre des morceaux dont se compose une Suite : nombre très variable, rarement supérieur à huit ou neuf, jamais inférieur à quatre.

Toutefois, si le nombre des morceaux d'une Suite est indéterminé, il n'en est pas de même du nombre des *mouvements*, qu'on peut ramener à *quatre* types assez nettement caractérisés par leur forme, leur vitesse relative et leur ordre :

1° Le mouvement initial, ou type *Suite* (S) proprement dit, généralement d'allure un peu vive ;

2° Le mouvement *lent*, type L ;

3° Le mouvement *modéré*, type M ;

4° Le mouvement *rapide*, type R.

Nous allons étudier séparément chacun de ces types constitutifs des morceaux de la Suite instrumentale.

3. LE MOUVEMENT INITIAL DANS LA SUITE. — TYPE S.

Dans toute Suite organisée, c'est-à-dire dans toute succession intentionnelle de danses instrumentales appartenant à l'époque de la Suite (Ordre, Partita, etc.), on remarque la présence d'une pièce principale, qualifiée le plus souvent *Allemande*, et qui, sauf de très rares exceptions, est revêtue des trois caractères suivants affectant son *rang*, sa *mesure* et sa *construction*.

a) Rang de l'Allemande (ou type S), dans la Suite. — La pièce dite Allemande, probablement en raison d'une analogie d'origine avec quelque danse allemande, ou prétendue telle, est, en principe, *initiale* et par conséquent *unique* de son espèce, dans une même Suite (1) ; elle occupe

(1) Dans les quelques Suites où il y a plusieurs Allemandes, l'une d'entre elles, la première, est plus complète, plus intéressante ou plus soignée que les autres, dans sa construc-

donc, par définition, le premier rang, ou, si l'on préfère, la place d'honneur, celle du chef dans un défilé d'apparat. Mais, de même que cette place demeure la *première* en *valeur* lorsqu'un personnage subordonné passe devant le chef pour lui frayer la route et rehausser son prestige, ainsi, la pièce préalable qui, dans beaucoup de Suites, précède l'Allemande, lui sert seulement d'*introductrice*, et reste toujours virtuellement soumise à sa suprématie (1).

b) Mesure et allure de l'Allemande. — La pièce initiale de la Suite est écrite invariablement à *quatre temps.* Son mouvement, loin d'offrir la même fixité, correspond en général à l'indication *Allegro* (mot dont la signification se réfère au sentiment expressif de *gaîté,* bien plus qu'à la vitesse d'exécution).

c) Structure thématique et tonale de l'Allemande. — La coupe binaire. — On a vu que la plupart des danses instrumentales avaient adopté, bien avant leur groupement en *Suite* régulière, une construction *binaire* spéciale, caractérisée principalement par deux modifications progressives et complémentaires de la tonalité.

Il arrive parfois, dans une Suite, que certaines pièces conservent, aux dépens de cette forme devenue traditionnelle, quelque ancienne coupe de danse ou de chanson populaire un peu différente ; mais cette dérogation, moins rare dans les pièces de mouvement modéré dont nous parlerons ci-après (p. 113), est sans exemple dans la pièce initiale, dont la construction garde toujours sa symétrie rigoureuse et classique. Aussi, doit-on considérer la forme de cette pièce initiale comme le type *Suite* par excellence, contenant en germe le type *Sonate*, lequel l'absorbera plus tard, après une série de modifications qui seront étudiées au chapitre suivant (2).

Ce type Suite n'est qu'une extension du rythme *binaire :* ses deux fragments constitutifs sont des temps agrandis, quelque *arsis* gigantesque marquant l'*effort* (le temps *léger*, le *levé*), suivie d'une immense *thésis* revenant au *repos*, comme le temps *lourd*, le *frappé.* L'ancien

tion : tant il est vrai que le principe énoncé par Ruskin (voir ci-dessus, Introd., p. 14) est *universel.*

Quant aux Suites sans aucune Allemande, ni aucune pièce qui en tienne lieu, elles sont à peu près introuvables.

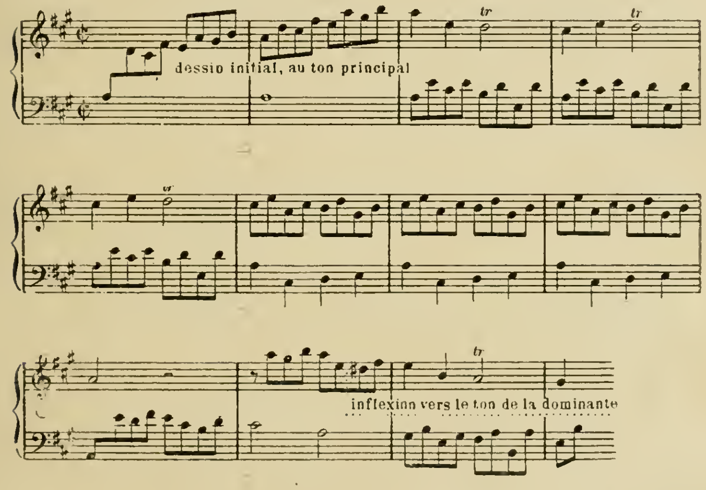
(1) Cette pièce « avant-première », qui sert d'introduction à la pièce initiale d'une Suite, présente la même indétermination de forme et de nom que le Prélude de Fugue (voir ci-dessus, chap. 1, p. 64) avec lequel elle se confond. C'est toujours un succédané plus ou moins fantaisiste de la vieille cadence tonale, par laquelle l'exécutant ou l'improvisateur « se met dans le ton », *avant* de commencer.

(2) L'abréviation générique « type S » sera employée pour tous les états successifs de cette forme *Suite-Sonate* qui, depuis près de trois siècles, a survécu à toutes les évolutions et révolutions subies par la musique symphonique.
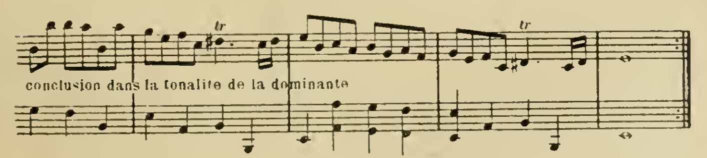
verset de la psalmodie, avec son arrêt momentané au milieu et sa cadence finale, la mélodie binaire (1), sont ses ancêtres indéniables, de même que le fronton à deux pans (⁀) en offre une figuration saisissante, dans l'ordre architectural.

La caractéristique commune à toute manifestation d'ordre binaire, qu'elle soit geste, édifice ou musique, c'est l'*effort* de la première partie, compensé par le *repos* de la seconde.

La pièce binaire obéit à cette immuable loi rythmique et mécanique de la compensation : toute sa première moitié consiste en un *effort* vers une tonalité voisine du point de départ. Or, on sait que tout effort modulant s'oriente naturellement vers les quintes aiguës, en vertu de la loi des quintes exposée précédemment (2). Ainsi s'explique la modulation pratiquée dans la première partie de toute pièce *binaire* identique de construction à cette *Allemande* de Domenico Scarlatti, qui va nous servir d'exemple :
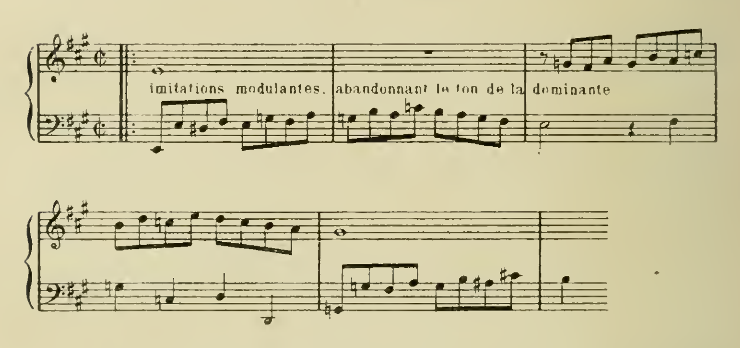


les 25 mesures qui sont omises à cette place servent à confirmer de plus en plus la tonalité de la dominante, où se termine la première partie du morceau
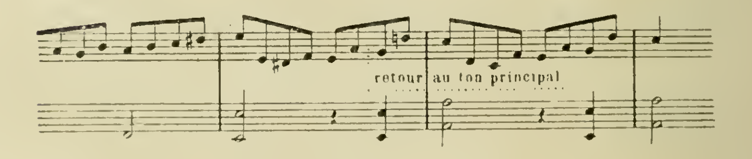


(1) Voir Ier liv., p. 41.
(2) Voir Ier liv., chap. VIII, p. 130 et 131.

Cette cadence imparfaite au ton de la dominante (1) marque l'achèvement de l'*arsis*, du *temps léger* constitué par toute cette première partie, dont la reprise intégrale est presque toujours indiquée dans les pièces binaires. Leur dessin initial a rarement la physionomie d'un véritable thème : ici, c'est un simple rythme uniforme que les deux mains font entendre alternativement, sans l'interrompre jamais. Quelle que puisse être sa richesse expressive dans d'autres pièces analogues, ce dessin n'est jamais qu'une sorte de *véhicule tonal*, allant de la tonique au ton voisin.

Il s'agit maintenant de redescendre la pente gravie, de revenir à la tonique, plus ou moins directement : ce but est atteint par la seconde partie, qu'on reprend intégralement, comme la première.
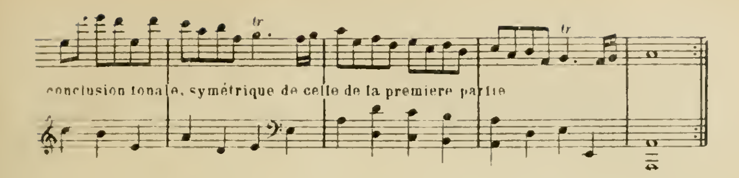


les 18 mesures omises contiennent d'autres imitations modulantes, en forme de marche harmonique par *RÉ*, *mi*, *fa ♯*, suivies d'une descente diatonique aboutissant au ton principal :



à partir de cette rentrée, les 17 mesures suivantes confirment de plus en plus la tonalité de *LA*, où reparaissent, pour terminer la seconde partie, toutes les formules exposées en *MI*, à la fin de la première :

(1) Les musiciens de l'époque de la Suite semblent avoir pressenti l'inaptitude du Ve degré de la gamme *mineure* à remplir la fonction de *dominante*. Beaucoup de leurs pièces mineures modulent, dans leur première partie, de la *tonique* au *relatif* majeur, au lieu d'aboutir à la *quinte supérieure*.



La cadence définitive à la tonique indique la fin de la *thésis*, du *temps lourd* complétant la longue *oscillation tonale* effectuée par les deux fragments consécutifs de toute pièce construite sur le *type Suite*.

On voit assez que ce système *binaire* est totalement différent du plan *unitaire* de la Fugue, consistant en une série d'expositions d'un thème *unique* et déterminé. Ici, le thème est à peu près absent, et le dessin, plus ou moins précis, qui semblait en tenir lieu au début de la première partie, ne reparaît jamais, dans la seconde, avec sa tonalité propre.

4. LE MOUVEMENT LENT. — TYPE L.



La coupe binaire qu'on vient d'examiner appartenant indistinctement à presque toutes les pièces de la *Suite*, la physionomie particulière de la pièce lente (type L) ne se révèle pas dans sa structure thématique et tonale identique à celle du type S, mais seulement dans son rang, son mouvement et son style.

a) Rang de la pièce lente (type L). — C'est une simple raison de contraste ou d'équilibre qui détermine dans une Suite le rang de la pièce lente : on la place en principe entre deux pièces d'allure beaucoup plus vive ; et, comme la pièce initiale (type S) est plutôt mouvementée, une pièce lente a sa place toute naturelle au *second rang*.
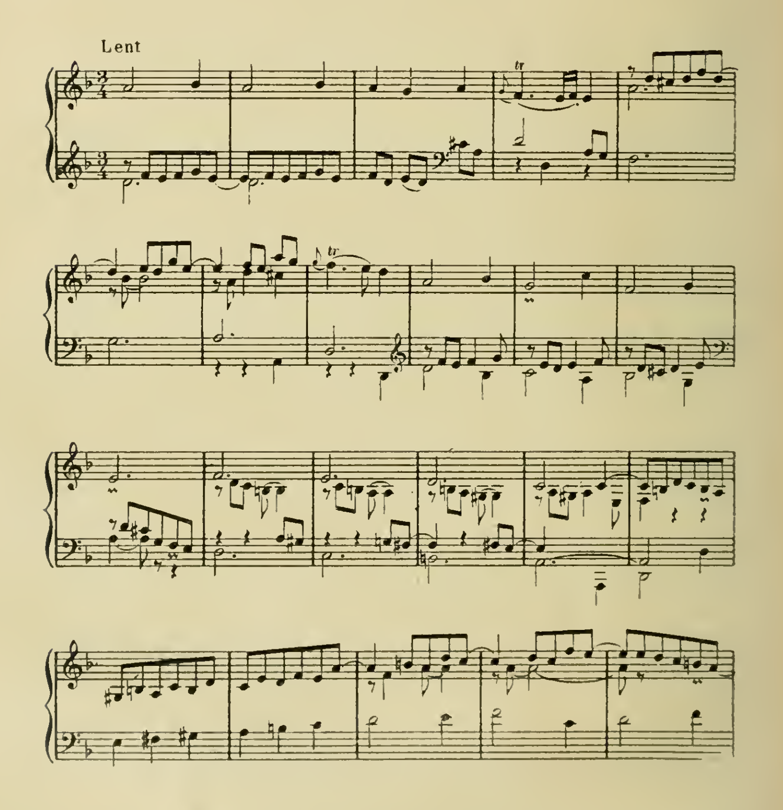
Mais si le second rang est en effet l'un des plus fréquemment occupés par un morceau du type L, il est loin d'être le *seul*. Car le nombre des pièces d'une Suite étant extrêmement variable, celui des pièces lentes alternant avec des pièces du type M (voir ci-après, p. 113 et suiv.), varie proportionnellement.

b) Mesure et mouvement. — Toujours en raison de la loi des contrastes, la mesure adoptée pour la plupart des morceaux lents est à *trois temps* ; quant à leur mouvement, il correspond aux indications, d'ailleurs fort imprécises, *Andante*, *Adagio*, *Largo*, etc.

c) Style et rythme. — Le mouvement lent, dans la Suite, emprunte très souvent le nom, le rythme et le style de quelque ancienne danse solennelle et compassée, comme la *Sarabande*, la *Courante* ou la *Sici-*

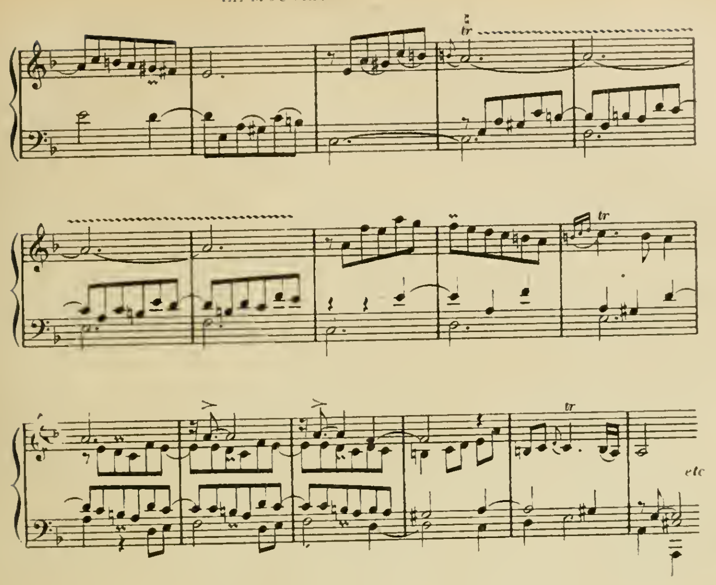
lienne (1). On trouve aussi, sous le nom d'*Aria* (air), des pièces lentes sans parenté rythmique avec aucune danse, et caractérisées seulement par la riche ornementation de leur ligne mélodique.

Le type L n'offrant aucune particularité de construction, c'est seulement comme spécimen de style, et en raison de son intérêt musical, que nous citons, ci-dessous, la première partie de la charmante *Sarabande* de Rameau, intitulée *l'Entretien des Muses* (2).



(1) La Sicilienne (à 6/8) est une des rares formes de mouvement lent avec mesure *binaire*; mais elle demeure *ternaire* par la subdivision de chacun de ses temps.

(2) Cette *Sarabande* fait partie de la 6e Suite pour clavecin de J.-Ph. Rameau (Éd. Durand et fils, p. 50), dont il sera question ci-après, p. 140, dans la *section historique*.



5. LE MOUVEMENT MODÉRÉ. — TYPE M.

Parmi les airs de danse *non dansés* qui constituèrent peu à peu la forme Suite, les pièces de mouvement modéré (type M) ont conservé, après toutes les autres, leur caractère originel : elles sont demeurées les seules *dansables*, les seules dont les titres, empruntés pour la plupart au vocabulaire des danses élégantes ou rustiques en honneur à cette époque, coïncident réellement avec la forme rythmique et la coupe même de chacune de ces danses.

Sans entrer dans une recherche minutieuse, et plus chorégraphique que musicale, sur chacune de ces innombrables danses, nous n'avons à faire connaître ici que leur rôle dans la Suite, leur allure particulière, et certains modes d'adaptation spéciale du régime binaire à leur coupe et à leurs répétitions.

a) Rôle et rang du type M dans la Suite. — La loi de contraste précédemment signalée fait placer de préférence le mouvement modéré entre deux pièces plus lentes ; et, comme une même Suite contient généralement plusieurs pièces appartenant aux types L et M, le rang du type M doit être considéré en principe comme alternant avec celui du type L. Toutefois, cet usage n'est point observé avec la même constance

que celui qui consiste à placer l'Allemande (S) au début et la pièce rapide (R) à la fin.

b) Mesures, mouvement et allure du type M. — Les pièces de ce genre étant des danses véritables (1) sont tantôt à *deux* ou *quatre* temps, comme la Gavotte, la Musette, la Bourrée, etc., tantôt à *trois*, comme le Menuet, le Passepied, la Loure, etc. Elles n'ont donc pas de mesure propre. Quant à leur mouvement (*Moderato*, *Allegretto*, etc.), il ne peut guère être défini que d'une manière relative, par rapport au type L, dont il n'atteint jamais la lenteur, et au type R, toujours plus rapide.

c) Coupe particulière à certaines pièces du type M : les Doubles, les Secondes danses, la forme Rondeau. — Chaque figure de danse étant en général assez simple et exécutée plusieurs fois consécutivement par différents couples, les airs correspondants étaient fort courts et se répétaient autant de fois que l'exigeait le nombre total des danseurs.

Pour remédier à la satiété qu'auraient entraînée les fastidieuses redites d'un même thème, les compositeurs de Suites prirent l'habitude de *doubler* leurs airs de danse.

Ces *Doubles* (2) constituaient à l'origine des reprises facultatives indiquées par un signe : les exécutants exerçaient leur talent en ornant ces reprises de toutes les fioritures et notes d'agrément suggérées par leur bon goût... ou leur désir de briller. A cet « âge d'or » du *Double* succéda l'inévitable empiétement du virtuose sur le musicien, de l'effet sur l'expression, de l'acrobate sur l'artiste : véritable « âge d'argent » contre lequel les compositeurs réagirent en écrivant eux-mêmes leurs variantes, pour les protéger et en maintenir les traditions par la gravure ; c'est à cet « âge d'airain » que nous devons les immortels Doubles des Rameau et des Couperin, précurseurs de la forme Variation, dont il sera question ci-après (chap. VI).

A côté des Doubles ornés, et toujours pour remplir le même office, on voit aussi apparaître les *Secondes* danses (*Second* menuet, *Seconde* gavotte, etc.), destinées à alterner avec la danse principale, qu'on répétait toujours pour finir.

Enfin, cet usage de l'alternance des thèmes fait éclore, en France, une forme infiniment plus musicale : le *Rondeau*, où toutes les redites du

(1) En dehors des danses proprement dites, on rencontre parfois dans les Suites certains morceaux d'allure modérée assimilables au type M, mais dépourvus de toute particularité autre que la coupe binaire traditionnelle : tels le *Cappriccio* et le *Scherzo*, véritable *amusement* (en allemand *Scherz*) musical, sans analogie avec la forme bien connue qui perpétua ce nom dans la musique symphonique.

(2) Bien que le *Double* appartienne plutôt, dans la Suite, aux danses de mouvement modéré (M), on en rencontre aussi, de loin en loin, dans les danses lentes (L), Sarabande, Sicilienne, etc.
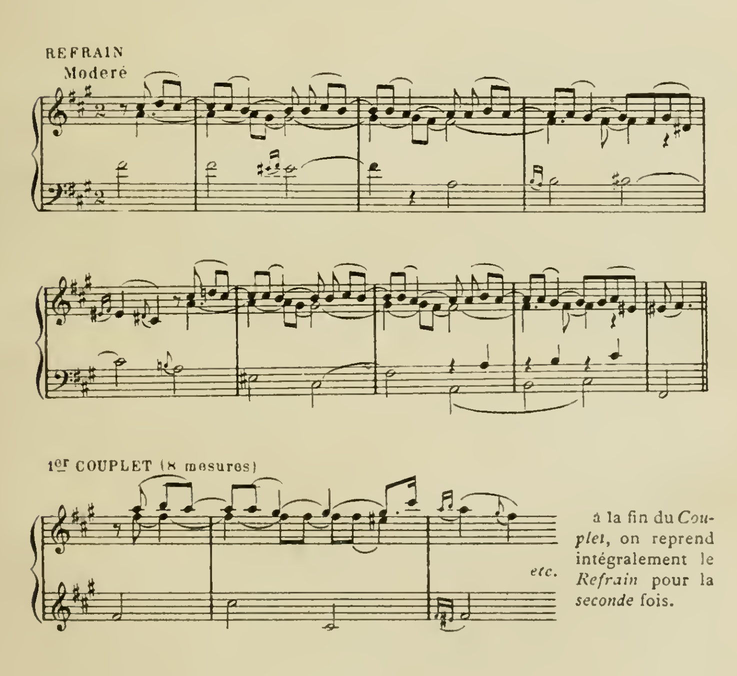
thème principal sont séparées par des phrases modulantes, qui diffèrent presque toutes les unes des autres. Qui ne reconnaîtrait, dans cette forme si française, le *refrain* et les *couplets* de nos vieilles chansons ou *rondes* populaires médiévales (1), reparaissant dans la musique instrumentale, après avoir doté la poésie légère de ces petites pièces si gracieuses dont on a dit :

« Le Rondeau, né gaulois, a la naïveté ? »
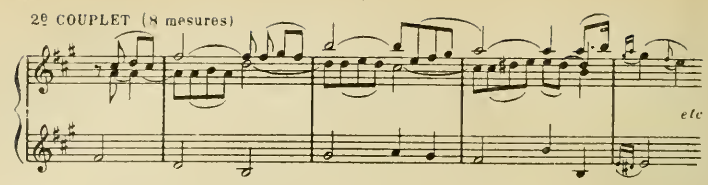
Certes, la musique peut à bon droit s'approprier ce vers, qui résume à la fois les origines et le caractère de la forme Rondeau, appliquée, dans notre pays, au temps de la Suite, à toute espèce de danse d'allure modérée, et souvent même aux pièces rapides (type R) qui terminaient les Suites françaises.

On verra plus loin (p. 138 et suiv.) l'usage fréquent que firent de cette forme Rameau et le grand Couperin, auteur de l'exemple ci-dessous.
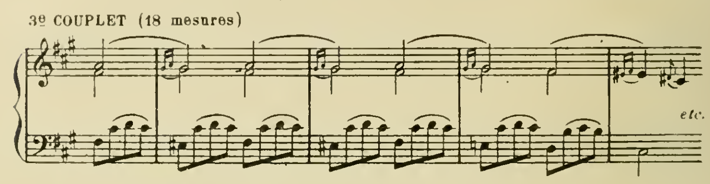
Cette *Gavotte en Rondeau* figure sous le titre l'*Épineuse* dans le 26e Ordre du célèbre claveciniste français.



(1) Voir Ier liv., chap. v, p. 90.

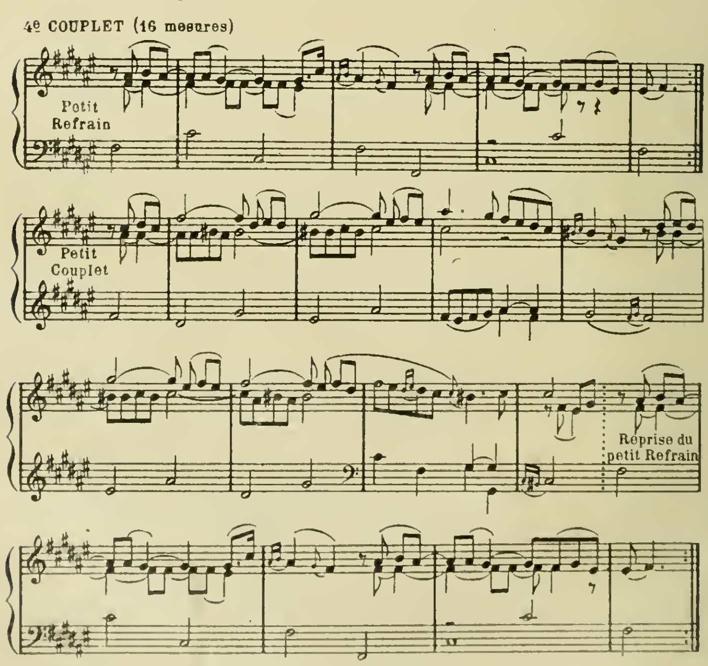


suivi de la *troisième* reprise du *refrain*.



suivi de la *quatrième* reprise du *Refrain*.

Le 4e *Couplet* mérite d'être cité en entier ; il contient tout un *petit Rondeau* enclavé dans le grand :



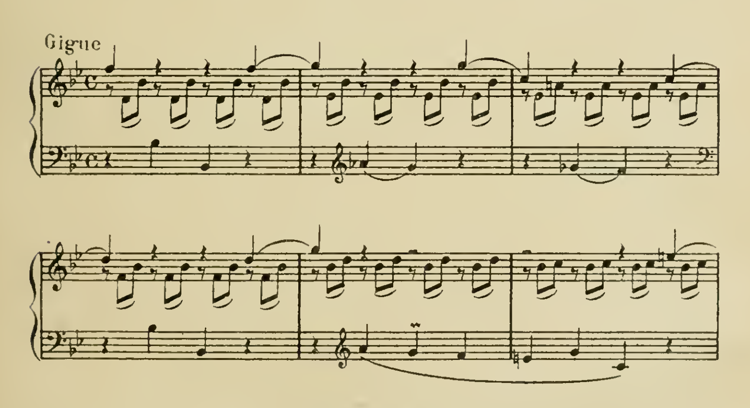
Une *cinquième* et dernière reprise du *Refrain* principal en *fa* ♯ mineur termine ce petit modèle si interessant de la coupe Rondeau.

6. LE MOUVEMENT RAPIDE. — TYPE R.

La pièce qui termine la Suite est presque invariablement la plus rapide de toutes. Cet usage de l'accroissement d'agogique vers la fin paraît provenir d'une sorte d'instinct expressif assez général, qui se manifeste dans beaucoup de formes symphoniques.

Cette pièce du type R, qui, sauf de rares exceptions, occupe le dernier rang dans une Suite organisée, porte le nom de *Gigue :* c'est une danse d'allure très vive, dont la mesure, de quelque manière qu'on l'écrive, a pour caractère spécial la décomposition des temps en triolets (1). Quant à la construction de la Gigue, elle est conforme à la coupe *binaire modulante* que nous avons étudiée ci-dessus (p. 108 et suiv.), à propos de la pièce initiale du type S (2).

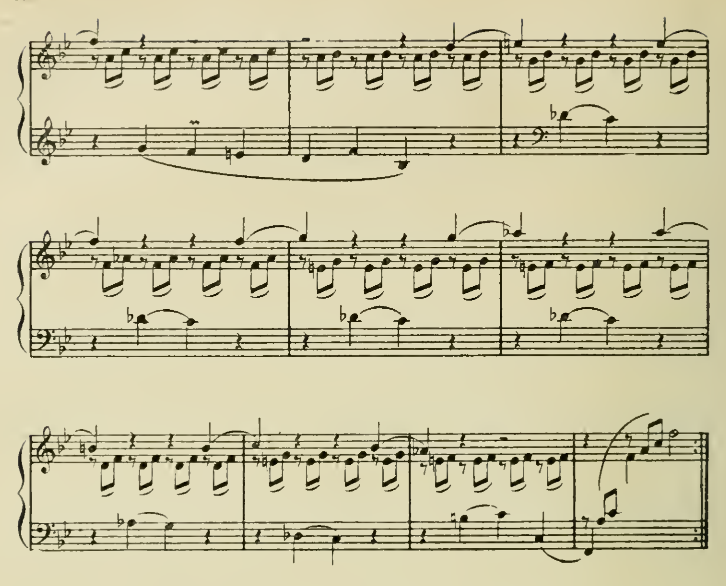
La Gigue complète donc, en raison de sa rapidité plus grande, l'ordre logique des mouvements, principe premier de la Suite, magistralement appliqué par J.-S. Bach, dans ses œuvres, auxquelles nous empruntons l'exemple ci-après, tiré de la *Gigue* finale de la *Ire Partita en si ♭* (3). Cette Gigue rappelle tout à fait, par ses perpétuels croisements de main, le style des Italiens et notamment celui de D. Scarlatti.



(1) Les principales mesures de Gigue sont : $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$, etc., c'est-à-dire toujours susceptibles d'une subdivision *ternaire* des temps. De là vient, sans doute, le nom de *Tripla*, que certains auteurs, notamment J.-H. Schein (voir ci-après, p. 143), appliquèrent à la Gigue, en souvenir de l'ancienne expression *proportio tripla*, employée par les mensuralistes dans un sens analogue.

(2) Dans les Suites d'auteurs français, on trouve aussi des Gigues en forme de *Rondeau*.

(3) Ces seize mesures se trouvent identiquement reproduites dans l'air d'entrée du IVe acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck : « Je t'implore et je tremble ». — Les œuvres de Bach étant fort peu répandues à l'époque où Gluck écrivait ses opéras, ce fait semble assez difficilement explicable.



7. RÔLE DE LA FORME SUITE DANS LA MUSIQUE SYMPHONIQUE.

La *coupe binaire* modulante et la *juxtaposition* de pièces différentes sont, en définitive, les seuls caractères à peu près constants dans la forme transitoire de la Suite. Mais de ces deux signes distinctifs, le premier n'a pour ainsi dire pas laissé de traces dans les formes musicales postérieures.

Après avoir coexisté longtemps avec la *forme ternaire* des premières sonates, la *coupe binaire*, en effet, s'efface complètement devant cette construction nouvelle plus stable, plus féconde et infiniment mieux équilibrée.

Au contraire, le principe de la *juxtaposition* des airs, adopté peu à peu par la Suite instrumentale, devait réagir profondément sur une foule d'autres formes symphoniques. Ne devait-il pas aboutir en effet, après des étapes successives, au *cycle* de pièces différentes quoique dépendantes les unes des autres, c'est-à-dire à l'une des plus belles applications, dans le domaine musical, de la loi d'unité dans la variété qui régit toute esthétique ?

Pressentie par Beethoven, réalisée par César Franck, la conception *cyclique* est à la base de toute œuvre symphonique de quelque envergure : nous en retrouverons la tradition constante dans la Sonate,

comme dans toutes les formes appartenant à la famille du Madrigal accompagné (Musique de Chambre, Symphonie, etc.).

En dehors de cette lignée légitime où se perfectionne, de génération en génération, le système ternaire inauguré par la forme Sonate et la cohérence des morceaux juxtaposés, la forme Suite n'a guère survécu que dans quelques types, plus ou moins abâtardis, où demeurent, à l'état de routine irraisonnée, quelques vestiges de la construction traditionnelle.

Si, par exemple, on retrouve dans les ballets (1) les formes de quelques danses de cour, ayant abandonné les lumières étincelantes des palais pour les feux moins nobles de la rampe, cette métamorphose entraînera bien vite l'oubli de tout principe d'unité tonale, et les airs de ballet se succéderont sans nul souci de l'ancien « ordre logique » des belles Suites instrumentales.

Plus tard aussi, le nom de Suite sera donné par quelques compositeurs à des œuvres pour orchestre, que leur caractère descriptif ou pittoresque rattache plutôt au Poème Symphonique et à la Fantaisie (2), à moins que leur construction ne soit en réalité celle des véritables Symphonies.

Enfin, à part quelques très rares tentatives de Suites pour piano, ou pour violon, offrant par l'instrument exécutant, sinon par la forme, plus d'analogie que les précédentes avec la *Suite* proprement dite, ce genre immortalisé, en Italie par D. Scarlatti, en France par Couperin et Rameau, en Allemagne par J.-S. Bach, semble avoir totalement disparu, après l'admirable floraison des XVIIe et XVIIIe siècles, dont nous allons étudier l'histoire.



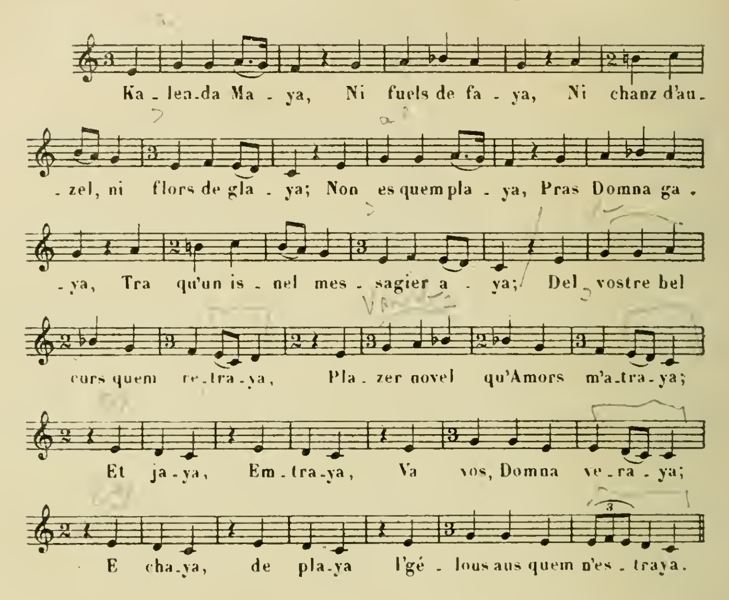
HISTORIQUE

8. LES PRÉCURSEURS DE LA FORME SUITE.
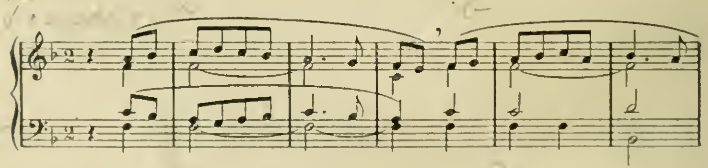
Longtemps avant que les instruments se fussent emparés du riche trésor mélodique que leur offrait la Chanson et la Danse populaires pour en faire l'un des principaux éléments des fêtes princières et aristocratiques, les jongleurs qui parcouraient la France, et particulièrement nos provinces méridionales, avaient coutume de jouer des *Chansons à danser*, sur lesquelles trouvères et troubadours « parodiaient » le plus souvent leurs poétiques improvisations.

(1) Voir le Troisième Livre du Cours de Composition.
(2) Voir, dans la Seconde Partie du présent Livre, le chapitre consacré à ces formes.

Telle, cette *estampida* de baladins, que le troubadour cévenol Rambaut de Vaqueiras (1) illustra de ses vers d'amour en l'honneur de Monna Beatrice de Savone, sœur de Guillaume des Baux, prince d'Orange (2) :
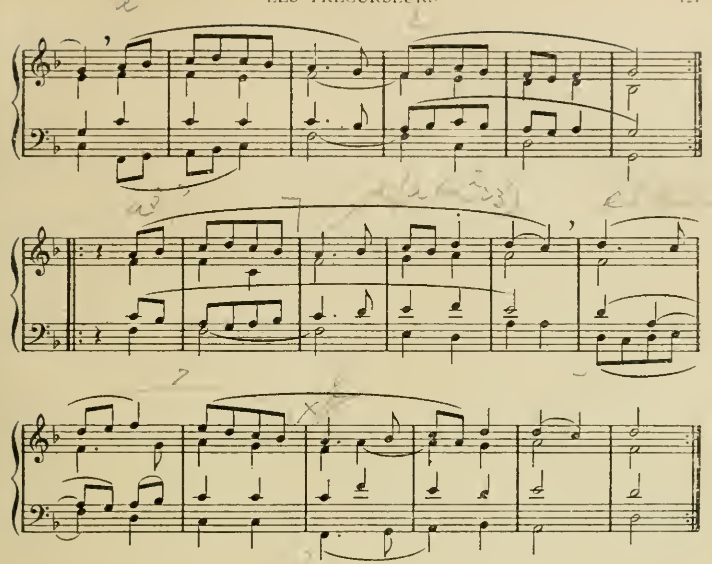


En 1554, l'imprimeur Attaignant publiait six livres de danses populaires (*branles simples*, *branles gais*, *basses-dances*, *tourdions*, *passemezze*), transcrites pour les violes, à quatre et cinq parties, par Claude Gervaize. Le *tourdion* ci-dessous, extrait de ce recueil, est intéressant comme structure, en ce qu'il affecte déjà la forme Suite, avec son repos médian modulant à la dominante inverse (*sol*) du ton de *ré mineur*, 1er mode



(1) Vaqueiras, maintenant Vachères, est une petite localité située sur les confins du Vivarais et du Velay, et munie d'un curieux château féodal.

(2) Voir, sur cette *estampida*, l'intéressante étude historique et critique de M. Pierre Aubry, dans la *Revue Musicale* du 15 juin 1904, page 307.



D'autre part, nous rencontrons, encore en France, sous le titre d'*Orchésographie*, un important traité où les danses en usage au XVIe siècle sont minutieusement décrites. Ce traité, publié en 1589, et plusieurs fois réimprimé, a pour auteur un chanoine de l'officialité de Langres, Anthoine Tabourot, plus connu sous le pseudonyme anagrammatique de Thoinot Arbeau.

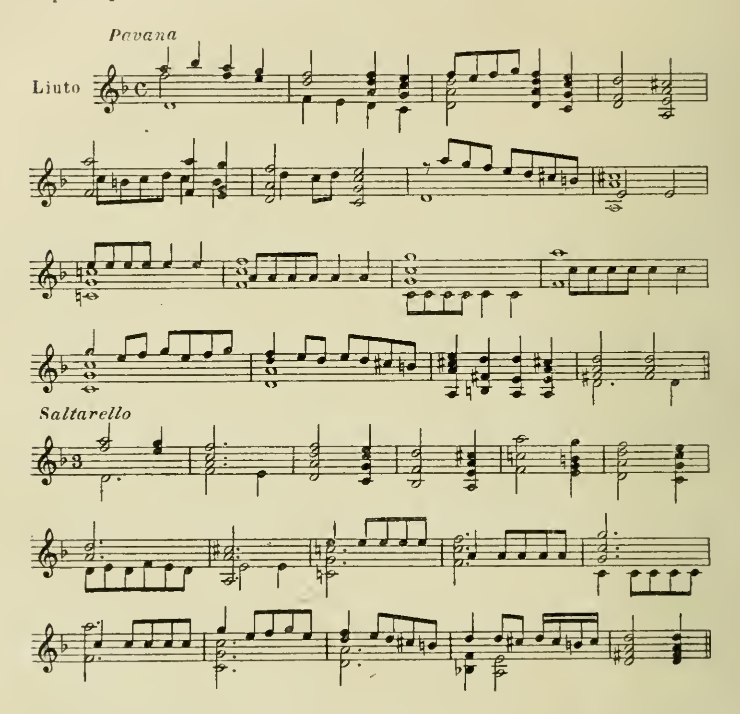
Enfin, dès les dernières années du XVIe siècle, les luthistes français avaient déjà adopté la dénomination de *Suite* pour désigner plusieurs danses susceptibles d'êtres jouées et dansées sans interruption.

Parmi les compositeurs *italiens* qui s'adonnèrent plus particulièrement à la transcription instrumentale des danses et chansons populaires, voici les noms de ceux chez lesquels on peut trouver les plus utiles documents :

Francesco da MILANO, qui arrangea pour le luth la *Bataille de Marignan* et le *Chant des oiseaux* de Clément Janequin (1536), et qui publia, en 1563, des *Canzone* et *Passemezze* pour le même instrument.

Melchior de BARBERIS, luthiste également, et auteur de dix livres de transcriptions pour un ou deux luths, ou pour la guitare à sept cordes, d'après des chansons françaises, pavanes, saltarelles, madrigaux, motets, et même d'après une messe *Ave Maria* d'un auteur contemporain.

Nous donnons ici un exemple de deux pièces, *Pavane* et *Saltarelle* (1), écrites sur le même thème avec changement de rythme et faites pour être jouées *à la suite* l'une de l'autre, ce qui constitue, nous l'avons vu, le principe de la *Canzona* :



Andrea GABRIELI (1510 † 1586) et son neveu, **Giovanni GABRIELI** (1557 † 1613), dont on publia en 1571, 1593 et 1595, nombre de pièces : *Chansons françaises*, *Toccate* et *Sonates* pour l'orgue.

Florenzio MASCHERA, qui fit paraître en 1582 des *Canzoni* pour quatre instruments, manifestement dérivés de l'écriture madrigalesque : ils offrent en effet cette singularité de porter, non des titres de danses, mais des dénominations fantaisistes, comme nous en rencontrerons plus tard de très nombreux exemples chez les clavecinistes français. Ainsi, la *Martinenga*, la *Maggia*, la *Duranda*, la *Rosa*, l'*Auerolda*,
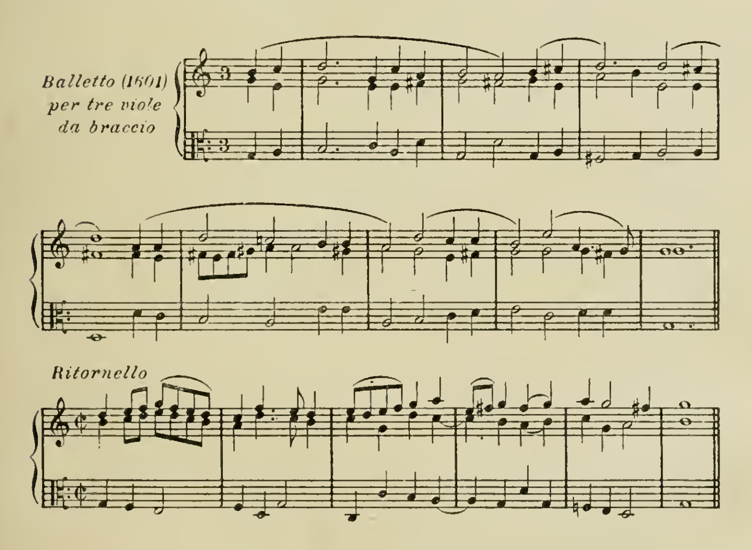
(1) *Saltarello, romanesca* et *gagliarda* se disaient, au XVI[e] siècle, de la pièce qui faisait généralement corps avec la *Pavana*.

l'*Uggiera*, la *Girella*, la *Villachiara*, la *Foresta*, empruntent la plupart de leurs noms à ceux de familles notables de la ville de Brescia, où Maschera occupait le poste d'organiste de la cathédrale.

Giacomo Gastoldi da CARAVAGGIO, qui publia en 1591 des *Balletti a cantare, suonare e ballare*, ornés de titres qui rappellent aussi ceux des pièces de notre Couperin, comme par exemple : *il bel amore*, *l'amor vittorioso*, *la sirena*, *il martellato*, etc.

Floriano CANALI, auteur de nombreuses *Canzone* pour instruments, écrites jusqu'à huit parties, parmi lesquelles *la Balzana*, suite de deux pièces de rythmes différents, ₵ et 3/2.

Salomon ROSSI (1570 † 1623), rabbin de Mantoue, le seul israélite que l'on rencontre dans l'histoire de la musique au cours des deux premières époques. Outre des Cantiques hébreux et des Madrigaux italiens, il écrivit des *Chansons françaises. Sinfonie, Gagliarde e Balletti*, dont nous donnons ci-après un spécimen.



Contrairement à l'usage de son temps, Rossi désignait volontiers les instruments qui devaient exécuter ses pièces, en ajoutant l'indication (combien pratique !) des autres instruments qui pouvaient indifférem-ment leur être substitués, par exemple : *Sinfonie espressamente scritte per due viole* (*ovvero duo cornetti*) *e un chittarone* (*o altro instrumento di corpo*).

Un peu plus tard la Danse de cour, provenant de la transcription pour le luth ou les instruments à clavier de pièces vocales en vogue, trouva un intense foyer de propagation en Angleterre, dès la première moitié du XVIIe siècle. Innombrables sont les pièces transcrites ou les danses originales isolées que l'on trouve dans les manuscrits ou imprimés *anglais* de ce temps, livres de virginale, de clavicorde ou tablatures de luth.

William BYRD (1538 † 1623) (voir ci-dessus, page 71), **John BULL** (1563 † 1628), organiste de la cathédrale d'Hereford, puis d'Anvers, et **Orlando GIBBONS** (1583 † 1625), organiste de la chapelle royale sous Charles Ier, furent les principaux représentants de ce genre de musique.

Un recueil de danses et fantaisies pour virginale, contenant des pièces de Gibbons, Byrd et Blow, fut gravé en 1611 sous le titre de *Parthenia*.

9. LA SUITE PROPREMENT DITE ET LA *SONATA DA CAMERA*.

Dès le milieu du XVIIe siècle, le principe de la *Suite de Danses* était établi et la forme *binaire* absolument fixée. Si la Chaconne et la Passacaille ont encore persisté jusque vers la fin du siècle suivant, la plupart des autres pièces isolées sont tombées en désuétude, tandis que l'importante et féconde forme du *Rondeau français* prenait naissance.

Sous les diverses dénominations de *Sonate*, *Ordre*, *Suite*, *Exercice* ou *Partie*, c'est toujours à la *Suite* que nous avons affaire, jusqu'à la fixation de la forme *ternaire* dans le Sonate italienne de Corelli.

De même que pour la Fugue, nous classerons par nationalité les compositeurs de Suites.

En ce qui regarde l'Italie, les mêmes noms, ou à peu près, reviendront sous notre plume; mais il n'en sera pas de même pour la France et l'Allemagne, où, à part Bach, génie universel, nous n'aurons guère à citer que des noms nouveaux : dans ces pays, en effet, la plupart des organistes s'étaient spécialisés dans la Fugue et la musique religieuse vocale.

10. LES COMPOSITEURS ITALIENS.

GIROLAMO FRESCOBALDI.	1583 † 1644
MICHELANGELO ROSSI.	159. † 16..
BIAGIO MARINI.	1599 † 1660
GIOVANNI LEGRENZI.	1625 † 1690
BERNARDO PASQUINI.	1637 † 1710
GIOVANNI MARIA BONONCINI. . . .	1640 † 1678

Giovanni Battista Vitali. . . .	1644 † 1692
Giuseppe Torelli.	1645 † 1708
Domenico Zipoli.	16.. † 17..
Evarista Felice d'all'Abaco. . .	16.. † 17..
Domenico Scarlatti.	1683 † 1760

Girolamo FRESCOBALDI (voir ci-dessus, p. 68) est aussi important au point de vue de la formation de la Suite qu'à celui du développement de la forme Fugue. Son style était double et essentiellement différent dans la *toccata* et dans le *ricercar*. On n'a, pour s'en rendre compte, qu'à lire ses ouvrages, tous d'un grand intérêt en raison de cette diversité de style que l'on retrouvera plus tard chez Bach.

Outre les *Toccate e partite* de 1615 et les *Fiori musicali*, Frescobaldi publia, en 1624, plusieurs Suites de pièces sur des airs populaires connus, intitulées *Cappricci da sonares opra diversi soggetti;* quatre livres de *Canzoni alla francese* dans le premier desquels on rencontre deux *Toccate*, l'une pour violon et épinette, l'autre pour luth ou violon; enfin, en 1637, parut chez Nicolas Borbone, à Rome, un second livre de *Toccate* contenant un grand nombre de *Courantes, Balletti, Chaconnes* et *Passacailles* pour orgue ou clavicorde.

Ce second livre est particulièrement intéressant en ce que la préface contient de minutieuses indications de Frescobaldi lui-même sur la façon d'interpréter ses œuvres ; l'auteur y exprime la crainte d'être joué « en mesure » et sans expression. Contrairement à ce que l'on enseigne généralement pour l'interprétation de sa musique, il y réclame un perpétuel flottement de rythme, ce qu'on est convenu d'appeler, depuis Chopin, *tempo rubato*.

Ces indications confirment une fois de plus cette vérité qu'aucune musique ne doit être présentée de façon inexpressive, ce qui serait contraire au but réel de l'art.

Michelangelo ROSSI, organiste, établi à Rome, fit paraître, en 1657, un recueil de *Toccate* et de *Courantes* d'un grand intérêt au point de vue de l'invention mélodique.

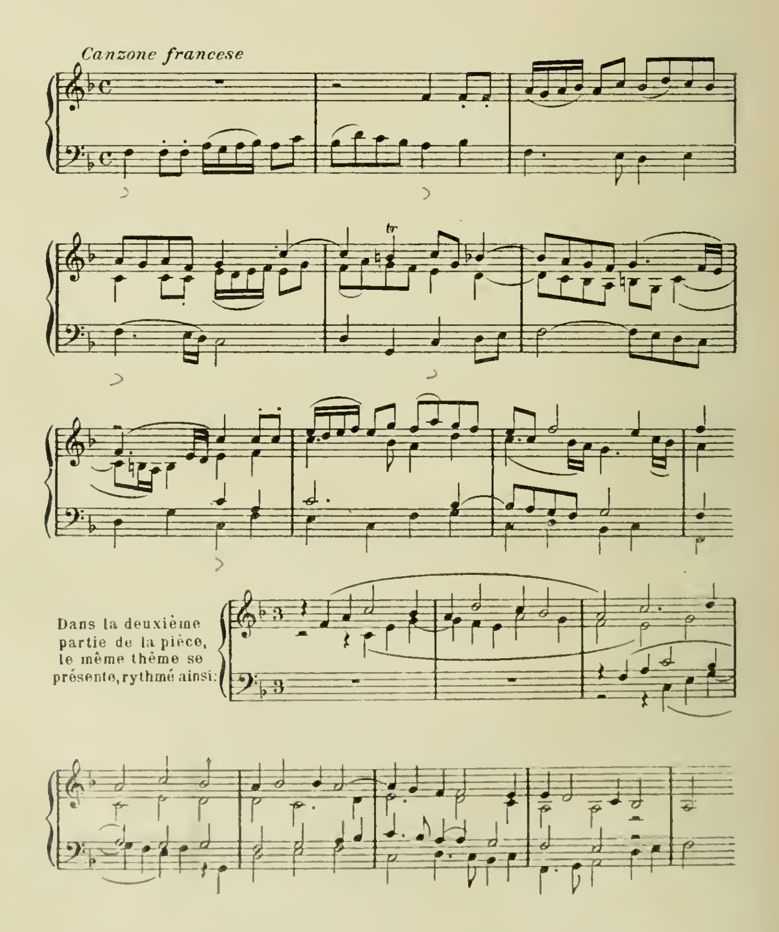
Biagio MARINI, né à Brescia, mort à Padoue après avoir été au service de divers princes allemands, est réputé avoir été le premier en Italie à publier des *Suites* pour le violon seul (*Affetti musicali*, 1617), et à adopter pour ses œuvres à plusieurs instruments, notamment son op. 22 (1655), le titre *Sonata da Camera*.

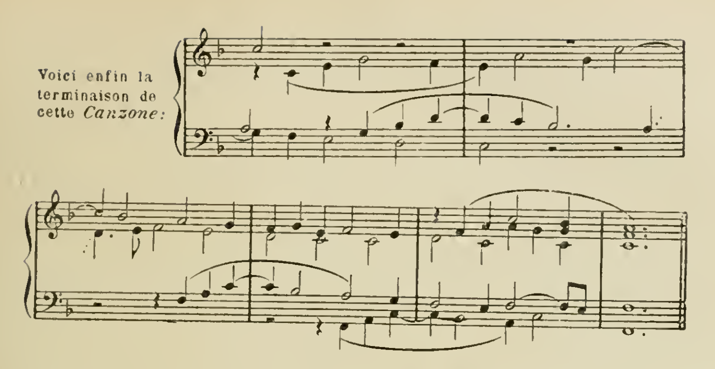
Giovanni LEGRENZI, d'abord organiste à Bergame, devint directeur du Conservatoire *dei Mendicanti*, à Venise, et maître de chapelle de Saint-Marc. Ses *Sonate da Camera* sont de véritables Suites à quatre

instruments. Il publia cependant, en 1682, des Sonates pour deux violons et basse continue.

Bernardo PASQUINI (voir ci-dessus, p. 70) publia, en 1697, un livre de *Toccate* et *Canzoni* pour orgue, ainsi que des Sonates en forme de Suite, à trois mouvements, pour *gravicembalo*, sans compter plusieurs Sonates pour deux clavicordes.

Nous donnons ci-après les principaux passages d'une intéressante *Canzone* pour clavicorde dans laquelle on remarquera la richesse et la diversité des rythmes ternaires :
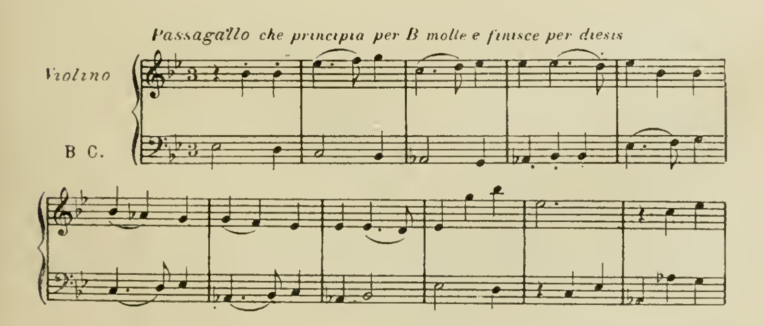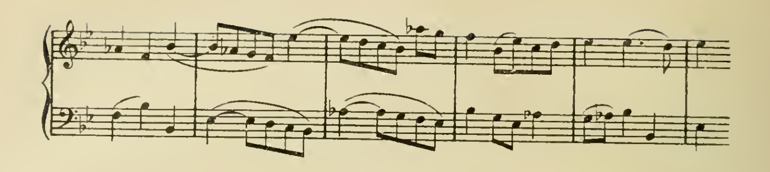




Giovanni Maria BONONCINI, organiste de Modène, écrivit plusieurs livres de Sonates pour deux violons (1666) et un volume intitulé *Varii fiori del Giardino musicale, ovvero Sonate da Camera* (1669); dans ces œuvres traitées en forme Suite apparaissent, pour la première fois en Italie, les danses dites *Gavotte* et *Gigue*.

Giovanni Battista VITALI, de Crémone, occupa jusqu'à sa mort le poste de second maître de chapelle du duc de Modène. On connaît de ce compositeur deux recueils de *Balletti, Correnti*, etc., pour violon et épinette (1668-1678), et deux livres de *Sonate da Camera* pour deux violons et basse continue.

La construction de ces pièces, bien que de forme binaire, est assez analogue à celle de la Sonate chez Corelli ; la 11e Sonate notamment est ainsi établie : *Introduction grave, Prestissimo, Allegro, Largo.*

Voici le commencement d'une *Passacaille* de Vitali, qui fut publiée l'année de sa mort (1692) et qui présente un style d'imitation plus intéressant et plus soutenu que celui de beaucoup de ses contemporains :
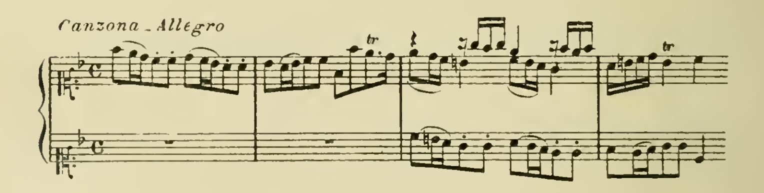




Giuseppe TORELLI, né à Vérone, s'établit comme *Concertmeister* de la musique du Margrave à Anspach et mourut dans cette ville. Il écrivit plusieurs « Sonates à trois » et un recueil de *Cappricci da Camera* pour violon et viole.
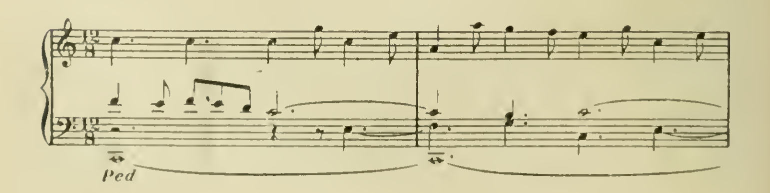
Domenico ZIPOLI (voir ci-dessus, p.70) ; fut l'un des meilleurs maîtres italiens au point de vue de la *musicalité* et de l'élégance de l'écriture ; ses qualités de contrapontiste pourraient le rattacher à la filiation Frescobaldi, Pachelbel, Bach.

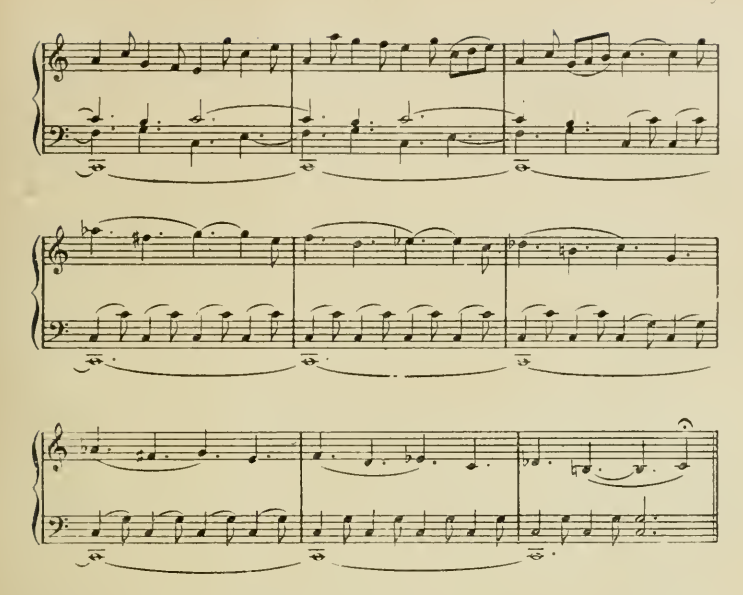
Zipoli laissa deux livres de pièces pour orgue ; le premier, qui consiste surtout en pièces détachées, contient une *Canzone* sur un thème qu'on pourrait qualifier « d'éminemment français » :



Le second livre est un recueil de Suites ou Sonates consistant généralement en trois mouvements : *Corrente*, *Sarabanda*, *Aria*, précédés d'un Prélude.

Nous donnons ci-après la conclusion d'une longue Pastorale en *UT*, au cours de laquelle Zipoli se laisse complaisamment aller à sa verve mélodique :





Evarista Felice dall'ABACO, né à Vérone, devint, en 1725, maître de chapelle de l'électeur de Bavière. Il publia, en 1715 et 1730, un certain nombre de Sonates de Chambre pour deux violons et basse continuë, qui offrent de curieuses et originales recherches de dessins mélodiques et sont vraiment en avance sur leur époque.

Ses Suites en Sonates sont toutes établies ainsi : *Largo, Allemande, Sarabande* et *Gigue* ; on peut donc considérer dall'Abaco comme ayant fixé pour la forme Suite l'ordre des pièces qui devait plus tard subsister dans la Sonate moderne avec introduction.

Domenico SCARLATTI naquit à Naples et séjourna d'abord à Madrid en qualité de maître de clavecin de la princesse des Asturies ; puis, après avoir voyagé dans toute l'Europe et être resté quelque temps à Rome où il connut Haendel, il retourna de nouveau en Espagne, en 1729, et y resta jusqu'à sa mort.

Domenico Scarlatti fut sans contredit le plus important des compositeurs italiens dans l'ordre de la musique instrumentale et surtout de la *Suite*. Sa fécondité et son exubérance toute méridionale n'excluent jamais de ses œuvres l'intérêt musical. Un instinct merveilleux lui fait même esquisser parfois certaines modifications de forme dont la réalisation complète devait être assez postérieure. Ainsi, au cours

de plusieurs de ses Sonates, sa verve mélodique fait surgir de la manière la plus inattendue une sorte de *second thème*, innovation qui ne devait atteindre toute sa plénitude que sous la plume de Philippe-Emmanuel Bach.

Chose curieuse, les œuvres les plus remarquables de Scarlatti ne furent point des *Suites*, et nulle part cependant, mieux que dans ses pièces isolées, la *forme Suite* n'apparaît plus clairement et plus logiquement établie. Il fut vraiment le créateur le plus intéressant de toute cette époque italienne, au triple point de vue de la *musique* en elle-même, de la *forme* et de la *disposition* instrumentale. Ses Sonates, en un seul mouvement, sont construites en forme *binaire*, avec modulation médiane à la dominante ou au relatif ; les thèmes en sont alertes et pleins d'ingénieuses trouvailles mélodiques. L'écriture, si personnelle et si spéciale qu'on ne saurait confondre une pièce de Scarlatti avec aucune autre, offre à l'exécutant des difficultés techniques souvent embarrassantes, même pour les virtuoses du moderne Concerto.

Les œuvres innombrables de D. Scarlatti (1) ne sont point toutes connues ; les pianistes s'en tiennent d'ordinaire aux seize pièces arrangées ou plutôt dérangées par Hans von Bülow, que l'on ne saurait trop signaler à la réprobation des vrais musiciens.

Dans son édition des œuvres de Scarlatti, Bülow se permet souvent de substituer des thèmes et des harmonies de sa façon à la fine et élégante écriture du maître italien, transformant ainsi le brillant et léger babillage napolitain en un lourd et indigeste pathos, éminemment germanique. De tels actes de vandalisme sont d'ailleurs fréquents chez les Allemands, et nous en aurons d'autres à signaler dans le courant de cet ouvrage.

Les principales œuvres de D. Scarlatti consistent en deux recueils de Sonates pour clavecin, publiés à Venise ; douze Sonates, publiées à Nuremberg ; quarante-deux Suites pour clavecin ou violon ; enfin, soixante Sonates, actuellement éditées d'après leur texte original par la maison Breitkopf.
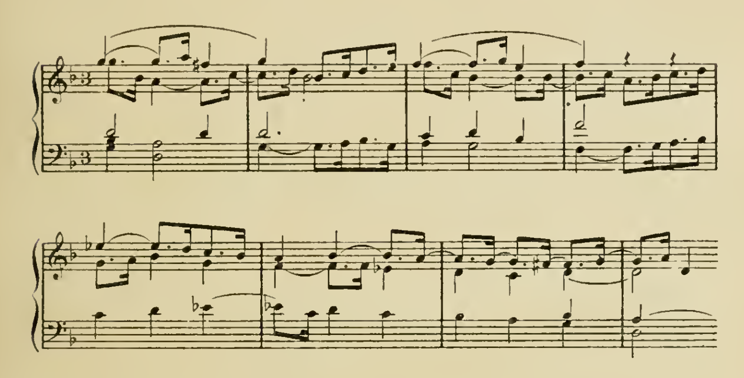
Ces soixante pièces parurent d'abord en deux livres; le premier, dédié au roi de Portugal Jean le Juste, fut imprimé en 1721 sous le titre *30 Cappricci per Cembalo*, puis, dans une seconde édition, avec la mention *30 Essercizi per Gravicembalo* ; le même recueil parut dans diverses maisons d'Allemagne et des Pays-Bas sous la dénomination de *Lezioni* ou *Suites*, et enfin, lorsque le second livre, composé pour la majeure partie en 1730, fut adjoint au premier, les pièces furent inti-

(1) L'abbé Santini comptait dans sa collection trois cent quarante-neuf manuscrits de ce compositeur.
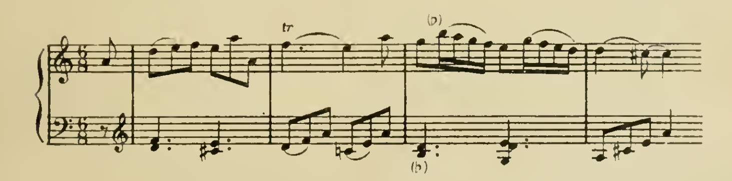
tulées *Sonates* ; mais, comme nous l'avons dit, chacune de ces Sonates ne comporte qu'un seul mouvement, disposition rare à cette époque, en Italie.

Nous citerons ici, parmi ces Sonates de *forme Suite*, celles qui offrent le plus d'intérêt musical :

8e Sonate ; *Sarabande* en *sol* d'un dessin mélodique absolument séduisant et extrêmement varié, malgré l'accentuation ininterrompue du rythme. L'inflexion médiane se fait au ton de la dominante, *ré*, avec repos à la *tierce picarde* (1) de ce ton, contrairement aux habitudes de l'époque (2) :
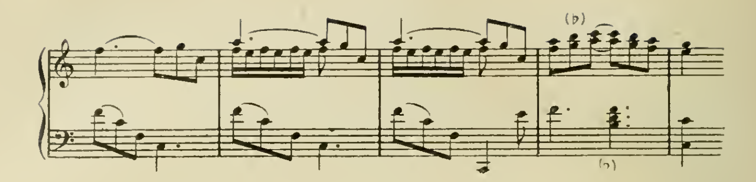


9e Sonate ; *Gigue* en *ré*



présentant, à la fin de la première partie, une esquisse de second thème :

(1) On appelait ainsi, au XVIIIe siècle, la tierce majeure substituée à celle de la tonique dans un passage écrit en mode mineur.

(2) On remarquera dans cette Sonate, comme dans la suivante, l'absence, à la clef, du dernier bémol de la tonalité. Cette disposition persista jusqu'aux dernières années du XVIIIe siècle, par analogie avec l'habitude, prise à l'époque du contrepoint vocal, de ne jamais mentionner l'altération du VIe degré autrement que par un signe accidentel au courant de la pièce.
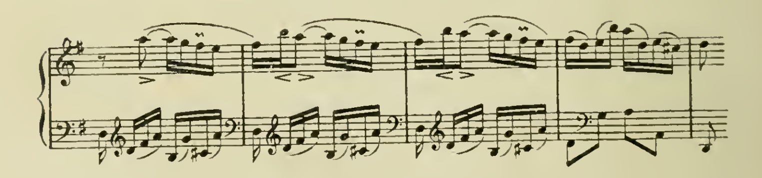


cette disposition, tout à fait inusitée à l'époque, ne se rencontre pas encore, même dans la première période de l'histoire de la Sonate.

Le commencement de la seconde partie, au lieu de reproduire le dessin initial à une autre tonalité, devient ici un développement rythmique des trois premières notes de ce second thème.

13[e] Sonate ; *Allemande* en SOL
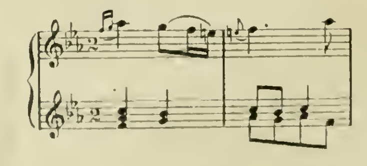


contenant aussi un second thème expressif à la dominante :



pièce d'allure bien italienne, où chacune des deux parties se termine sur la formule de cadence si abusivement employée au XIX[e] siècle par les compositeurs d'opéras italiens et français, qui en ont fait un atroce lieu commun, tandis qu'elle était ici seulement pimpante et spirituelle.

19[e] Sonate ; *Gavotte* en *fa*



extrêmement intéressante par la liberté de sa mélodie qui présente des

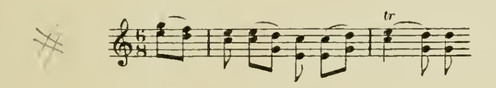
séries de périodes construites, non pas symétriquement comme chez Mozart et ses contemporains, mais tantôt à deux, à quatre et même à trois mesures, vestiges des rythmes grégoriens disparus au XVIII[e] siècle pour renaître en nos temps modernes.

29[e] Sonate ; *Allemande* en RÉ, avec un second thème fragmenté à la dominante *mineure* ; cette disposition, qu'on retrouvera dans les œuvres de Mozart et même de Beethoven, est sans exemple chez Bach et les autres contemporains de Scarlatti.

Ce premier recueil se termine par la célèbre fugue dite *du chat.*

Dans le second livre :

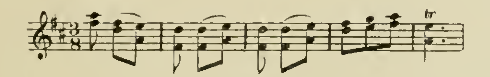
32[e] Sonate ; c'est une *Gigue* en UT, où se trouve réalisée, au lieu de la forme *binaire* modulante de la Suite, la structure *ternaire* complète de la Sonate, telle que nous la trouverons établie chez Corelli et ses successeurs. Le premier thème



reparaît intégralement dans la seconde partie, exception des plus rares dans l'œuvre de Scarlatti, et que nous tenons, pour cette raison même, à signaler.
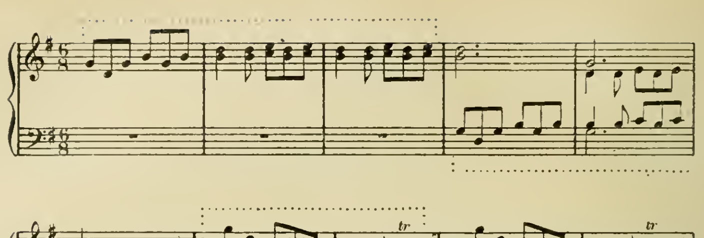
34[e] Sonate ; *Burlesca* en *sol*, de rythme constant, mais fort intéressante en dépit de sa monotonie.
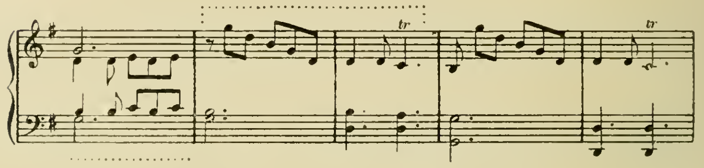
38[e] Sonate ; *Gigue* en RÉ,



sorte d'air de chasse, remarquable surtout par l'oscillation persistante entre les modes majeur et mineur qui caractérise l'exposition du second thème ; le mouvement rapide de cette Gigue et les effrayants soubresauts de la main gauche, obligée de piquer vivement une tonique au-dessus de la main droite pour retourner immédiatement à la dominante grave, en rendent l'exécution des plus difficiles.
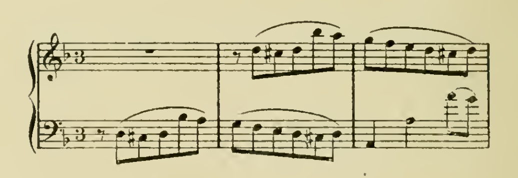
40[e] Sonate ; *Gigue* en SOL qui ne le cède en rien à la précédente pour la vivacité d'allure et la liberté de coupe de ses périodes, rythmées tantôt à trois, tantôt à quatre mesures :
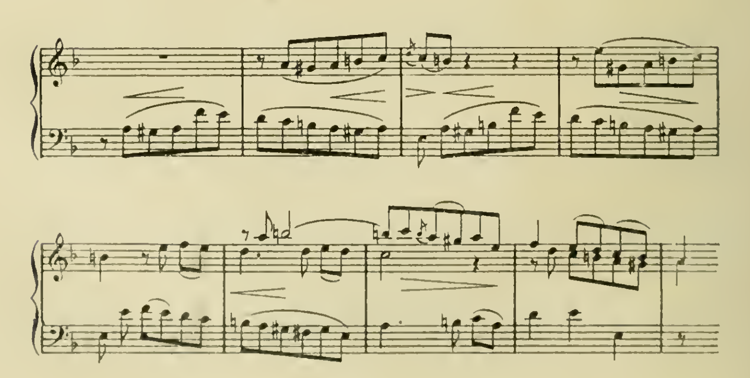




47[e] Sonate ; *Allemande* en LA, type de la pièce de forme Suite. Nous en avons donné l'analyse dans la partie technique de ce chapitre (voir ci-dessus, p. 109 et 110).

48[e] Sonate ; *Sarabande* en *ré*, l'une des plus séduisantes pièces du recueil. Après une entrée en imitations d'une grande noblesse de style, vient s'imposer un dessin mélodique qui dominera les deux parties



et donnera même naissance à un second thème :
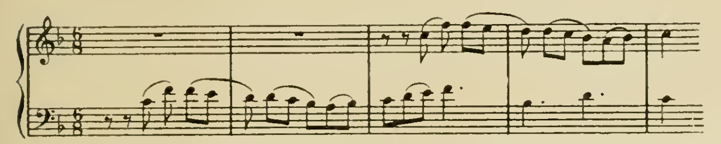


le rôle de celui-ci devient si important que le dessin initial disparaît définitivement au commencement de la seconde partie et fait place à un véritable développement rythmique.
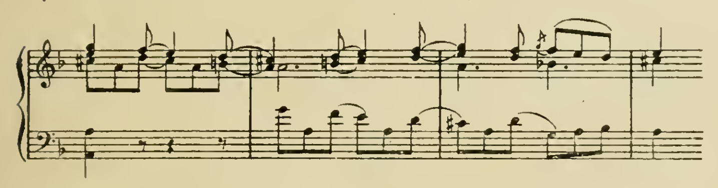
51e Sonate ; *Sarabande* en SI ♭, curieuse par ses modulations inattendues et ses arrêts brusques sur une sorte d'ornement, comme le style du luth en offre de fréquents exemples.

52e Sonate ; *Allemande* en SI ♭, présentant cette particularité que la modulation médiane s'y opère au relatif mineur.

54e Sonate ; *Gigue* en FA :
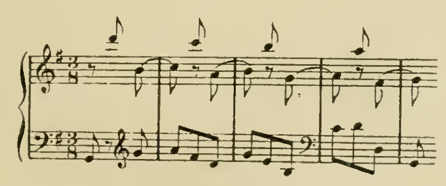


le commencement de la seconde partie donne une altération mélodique du motif initial, tout en conservant le rythme intact :
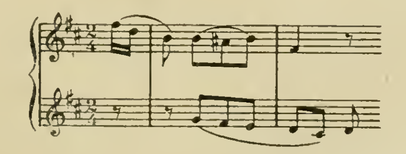


58e Sonate ; *Menuet* en SOL, avec un développement curieux au point de vue tonal.
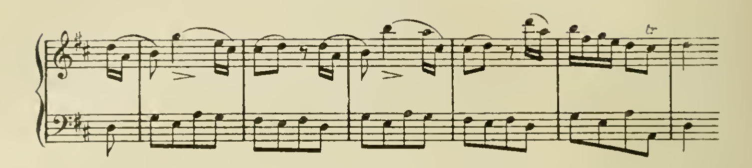
59e Sonate ; *Gigue* en SOL, présentant une écriture espacée bien particulière à Scarlatti :



60e Sonate ; *Bourrée* en *si*,



pièce bien connue, offrant un véritable second thème au ton relatif :



cette bourrée clôt la série des soixante Sonates ou *Essercizi ;* elle est datée du palais d'Aranjuez, 1754, et donne conséquemment au premier recueil une antériorité de trente ans environ sur les dernières pièces du second.

En résumé, la Suite de danses italiennes, synthétisée par le style de D. Scarlatti, a pour caractéristiques : la liberté absolue du rythme mélodique ; l'usage fréquent du changement de mode sur la même tonique, usage qui se retrouvera dans la Suite française à l'exclusion de la Suite allemande ; la répétition de certaines périodes arrivant parfois jusqu'à l'effet comique ; enfin, l'emploi bien particulier du croisement des deux mains (souvent dangereux, surtout dans les passages rapides). Chez les Français, ces croisements sont beaucoup moins rares que chez Bach et ses contemporains allemands.

II. — LES COMPOSITEURS FRANÇAIS.

Jacques Champion de Chambonnières.	1610 † 1671
. . . Du Val.	1650 † 1723
François Couperin.	1668 † 1733
Jean Ferry Rebel.	1669 † 1747
Jean-Philippe Rameau.	1683 † 1764
Jean-François Dandrieu.	1684 † 1740
Jean-Marie Leclair.	1687 † 1764
Jean-Baptiste Sénaillié	1689 † 1730

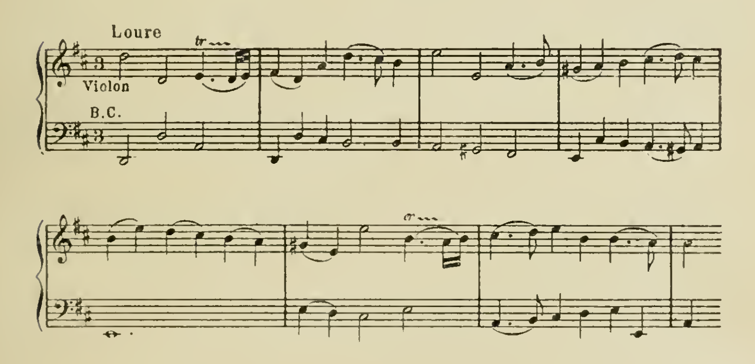
Jacques Champion de **CHAMBONNIÈRES**, issu d'une famille d'organistes, fut claveciniste de la Chambre de Louis XIV, et maître de Couperin et de d'Anglebert. On a de lui de fort intéressantes pièces pour clavecin, en deux livres (1670).

Du **VAL** fut le premier Français auteur de Suites de danses pour le violon, intitulées *Sonates*, conformément à la coutume italienne.

Jean Ferry REBEL, né à Paris, l'un des vingt-quatre violons du Roi, devint, en 1718, compositeur de la Chambre et chef d'orchestre de l'Opéra ; il publia un recueil de douze Sonates pour violon et basse continue, d'autres pour violon seul, et une *Fantaisie*, également pour violon, qui constitue une Suite véritable, car elle comprend un *Grave*, une *Chaconne*, une *Loure* et un *Tambourin*.

Une autre « Fantaisie » intitulée *Les Caractères de la Dance* (1) et restée au répertoire de l'Opéra depuis 1715 jusqu'à 1745, n'est, elle aussi, qu'une *Suite* dans le style de l'époque. Toutefois, elle était destinée à être dansée et non jouée au concert. Les morceaux de cette Fantaisie s'enchaînent tous (2); quelques-uns même ne se terminent pas, se servant de leur modulation à la dominante pour préparer l'entrée de la danse suivante. Bien avant Leclair, Rebel employa sur le violon les doubles et triples cordes dans ses sonates.

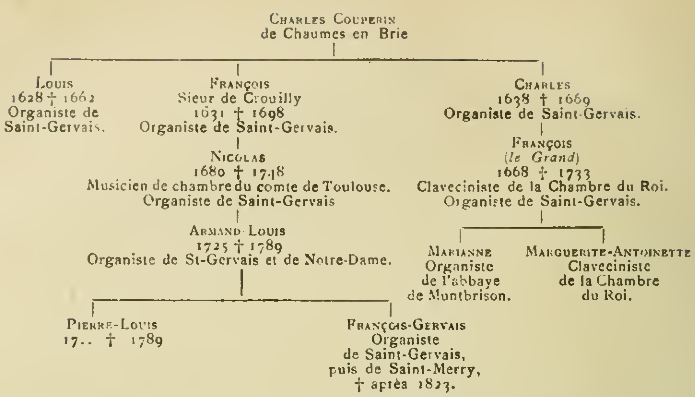
Nous citons ici la *Loure* des « Caractères de la Dance » comme un exemple d'alternance des rythmes binaires et ternaires dans la musique de ce temps :



François COUPERIN, dit *le Grand*, est le plus illustre membre d'une famille presque exclusivement composée de musiciens, comme celle des Bach. Nous donnons ci-après le tableau généalogique des membres de la famille Couperin qui se firent connaître dans l'art musical :

(1) M. Pierre Aubry a publié une intéressante notice historique sur cette *Fantaisie* dont il donne la musique en entier.

(2) Les titres des treize pièces dont cette Suite est composée sont les suivants : Prélude, Courante, Menuet, Bourrée, Chaconne, Sarabande, Gigue, Rigaudon, Passepied, Gavotte, Loure, Musette et Sonate.



François, né à Paris, fut d'abord organiste à l'église Saint-Gervais en remplacement de son oncle de Crouilly, puis à la Chapelle du roi Louis XIV. Ses œuvres, véritables types du style français de cette époque, étaient fort estimées de J.-S. Bach, qui, nous l'avons dit, en avait même copié un certain nombre.

Il publia, outre ses *Trios* et son *Art de toucher le Clavecin* (1717), quatre livres de *Pièces pour clavecin*, composés de 1712 à 1727 et gravés en 1713, 1716, 1722 et 1730 : chaque livre est divisé en plusieurs *Ordres* (de *ordo* : troupe rangée en bataille) qui constituent de vraies *Suites* de pièces, écrites dans la même tonalité, mais changeant parfois de mode sur la même tonique.

Le nombre des pièces contenues dans chacun de ces *Ordres* est indéterminé, il varie de quatre jusqu'à vingt et une (dans le Ier livre) ; mais, en les examinant de près, il est facile de s'apercevoir que plusieurs de ces *Ordres* sont composés de deux, parfois même de trois Suites dans le même ton, dont chacune commence en général par une Allemande et finit par une Gigue, un Passepied ou une pièce en Rondeau. Ces Suites pour clavecin se rapportent donc sans contredit au modèle de la forme Suite dont nous avons étudié les éléments (p. 107 à 118), puisque, dans chacune d'entre elles, on retrouve l'Allemande (type S), la Courante et la Sarabande (type L), la pièce modérée (type M), et enfin la Gigue (type R) ou le Rondeau français qui lui est substitué.

Le caractère de *danse* est parfaitement conservé dans les pièces de Couperin. Ainsi que les *Canzoni* de Maschera, elles portent souvent des titres de fantaisie plus ou moins burlesques ou difficilement explicables, comme : la *Ténébreuse*, le *Bavolet flottant*, les *Culbutes ixcxbxnxs*, les *Chinois*, les *Calotins et Calotines ou la Pièce à trétous* ; mais il est facile de rétablir le nom de leur forme véritable : celles

que nous venons de citer, par exemple, ne sont rien de moins qu'une *Allemande*, un *Menuet*, une *Gigue*, une *Loure* et une *Gavotte en Rondeau*.

Il ne faudrait pas exagérer l'importance de Couperin au point de vue artistique ; il s'en faut qu'il atteigne dans ses Suites la verve mélodique d'un Scarlatti ou le charme puissant d'un Rameau ; mais il n'en exerça pas moins une grande influence sur son époque, au point de vue de l'écriture du clavecin et des effets qu'il demandait à cet instrument si monotone par nature.

Dans la préface de son Ier livre, il énonce le grand principe de l'*expression*, celui qui devrait régir toute la musique moderne : « Le « clavecin, dit-il, est parfait quant à son étendue et brillant par lui-« même ; mais comme on ne peut ni enfler ni diminuer les sons, je « saurai toujours gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, « pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression. »

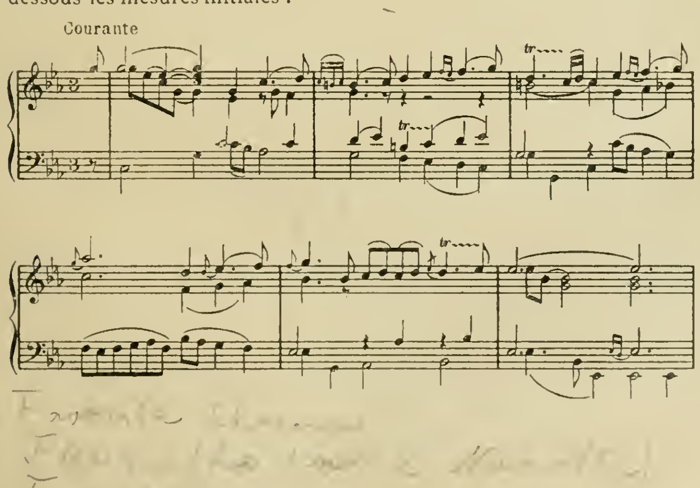
Un peu plus haut il écrit : « L'usage m'a fait connaître que les mains « vigoureuses et capables d'exécuter ce qu'il y a de plus rapide et de « plus léger ne sont pas toujours celles qui réussissent le mieux dans les « pièces tendres et de sentiment, et j'avouerai de bonne foi que j'aime « beaucoup mieux *ce qui me touche* que *ce qui me surprend*. »

N'est-ce point là la condamnation de beaucoup de virtuoses de toutes les époques et de tous les pays ?

Il faut connaître cependant certaines pièces de Couperin qui méritent d'être signalées, notamment :

Ier livre : *Les Papillons*, Passepied qui termine la troisième Suite contenue dans le 2e Ordre.

La première *Courante*, en *ut*, dans le 3e Ordre, qui est si curieusement rythmée tantôt à deux, tantôt à trois, et dont nous donnons ci-dessous les mesures initiales :





IIe livre : *Les Moissonneurs*, vrai type du Rondeau français, en *SI* ♭, à trois Couplets et quatre Refrains ; cette pièce commence le 6e Ordre.

IIIe livre : *Sœur Monique*, Gigue en Rondeau, en *FA* ; 18e Ordre.

Dans le IVe livre, qui est le plus intéressant :

La petite pince sans rire, Passepied en *mi* ; 21e Ordre.

L'Arlequine, Passepied en *FA* ; 23e Ordre.

Enfin, dans le 26e Ordre, cette charmante *Épineuse*, lente Gavotte en *fa* ♯, en forme de Rondeau à quatre Couplets et cinq Refrains dont nous avons donné ci-dessus l'analyse (p. 115 et 116) à titre de modèle.

Jean-François DANDRIEU, organiste, mort à Paris, laissa trois livres de pièces pour clavecin et un livre d'orgue.

Jean-Philippe RAMEAU. Pour la seconde fois, nous rencontrons le nom de ce grand musicien français (1) et nous le retrouverons à sa vraie place dans le Troisième Livre de ce Cours, lorsque nous traiterons du genre dramatique ; c'est alors que nous donnerons en détail l'histoire de sa vie et de sa carrière.

Bornons-nous à rappeler ici qu'avant de devenir l'un des plus grands auteurs dramatiques de l'histoire musicale, Rameau fut longtemps organiste à Paris, à Lille, à Clermont-Ferrand, et qu'il revint enfin, en 1721, dans la capitale, pour occuper les mêmes fonctions à l'église Sainte-Croix de la Bretonnerie. C'est seulement vers sa cinquantième année qu'il aborda le drame musical, où il devait atteindre la plus haute expression de son génie. Entre 1704 et 1733, année où il commença son premier opéra, il écrivit ses pièces de clavecin et de Musique de Chambre.

Son œuvre pour clavecin, la seule qui nous occupe dans ce chapitre, consiste en trois livres.

Le premier (1706), intitulé *Premier livre de Pièces de Clavecin composées par M. Rameau, organiste des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-Jacques*, etc., contient dix pièces ; le second (1724), *Pièces de Clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts*, en compte vingt et une ; le troisième enfin (1736) porte le titre *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin avec des remarques sur les différents genres de musique*, et comprend seize morceaux.

On ne peut douter que ces ouvrages ne soient, comme les *Ordres* de Couperin, des recueils de *Suites* dans la réelle acception du terme, malgré la présence de quelques pièces isolées qui pourraient dérouter ceux qui ne sont point familiers avec les usages des auteurs du XVIIIe siècle ; il ne faut pas oublier que ceux-ci avaient coutume de pro-

(1) Voir Ier liv., p. 135.

fiter de la publication d'une œuvre d'ensemble pour y glisser des compositions n'ayant aucun rapport avec elle : témoin, les livres de Sonates de Ph.-Emm. Bach (voir ci-après, chap. III), et certaines publications de Mozart. Au reste, le titre même du dernier livre doit ôter toute hésitation à cet égard.

Le Ier livre peut se diviser en deux Suites, toutes deux en *la* ; dans le IIe livre, on compte facilement quatre Suites, deux en *mi*, une en *RÉ*, la dernière en *ré*, plus deux pièces isolées ; le IIIe livre contient deux Suites, en *la* et en *sol*, presque exclusivement composées de Menuets, plus quelques pièces isolées. Dans chacune des six premières Suites, il n'y a que quatre pièces, simples ou doubles ; dans les deux dernières, il y en a jusqu'à sept. De même que Couperin et la plupart des Français de son temps, Rameau donne à ses pièces de clavecin des titres fantaisistes.

Nous allons indiquer sommairement les particularités les plus intéressantes de ces recueils.

Plusieurs de ces danses furent replacées plus tard par l'auteur dans ses ouvrages dramatiques ; c'est ainsi qu'un rôle scénique important est dévolu dans *Dardanus* à la Bourrée dite *Les Niais de Sologne* (IIe livre), et que le Rigaudon intitulé *Les Sauvages* (IIIe livre) figure dans les *Indes galantes*.

Rameau ne s'astreint pas toujours à commencer par une Allemande ni à terminer par une Gigue ; ses Suites sont cependant d'un très grand intérêt, non seulement par le choix des thèmes de danses qui y sont employés, mais encore par la structure des pièces présentant parfois des essais de formes nouvelles ; l'adaptation de la forme Rondeau aux danses usuelles y est extrêmement fréquente : dix-sept pièces sur quarante et une affectent cette forme.

IIe livre (1724). *La Villageoise* (1) ; Bourrée en Rondeau à trois refrains, différant du Rondeau normal, en ce que chacun des deux couplets aboutit à une fausse rentrée du Refrain *dans le ton du Couplet*, avant le Refrain lui-même.

La 6e Suite, en *ré*, est à analyser tout entière, elle comprend :

1° *l'Entretien des Muses* (2), Sarabande en *ré*, dont nous avons cité ci-dessus toute la première partie (p. 112) comme type de morceau lent. Ses dessins mélodiques, d'un charme si pénétrant, ne seraient point indignes de D. Scarlatti, ni peut-être même de J.-S. Bach.
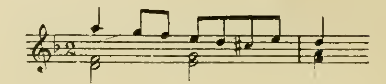
2° *les Tourbillons* (3), Gavotte en Rondeau, en *RÉ*, à trois Refrains.

(1) Le texte intégral des livres de clavecin de Rameau a été publié par la maison Durand et fils ; la pagination ici indiquée se rapporte à cette édition : Éd. Durand, p. 33.

(2) Ed. Durand, p. 50.

(3) *Ibid.*, p. 52.

3° *les Cyclopes* (1), Bourrée en Rondeau, en *ré*, d'une forme tout à fait originale assez rare à l'époque. Le Refrain, très long, ayant pour thème le dessin initial.



est composé de trois périodes, dont la troisième est répétée ; puis, vient un premier couplet modulant en *LA*, suivi immédiatement du deuxième Refrain qui s'enchaîne à un développement, aboutissant à un repos au ton de la dominante ; enfin, le troisième Refrain, de tous points identique au premier, termine la pièce, dont l'écriture rappelle par ses croisements celle de Scarlatti.

4° *le Lardon* (2), Menuet court, en *RÉ*, suivi de *la Boiteuse*, en *ré*, qui lui sert de Second Menuet.

Dans le IIIe livre (1736), il faut lire *les Trois Mains* (3), Menuet d'écriture croisée, extrêmement curieux, et *l'Enharmonique* (4), qui présente d'originales successions de tonalités.

Jean-Baptiste SÉNAILLIÉ publia cinq livres de Sonates de violon affectant naturellement la forme Suite, et assez estimées de son temps ; elles sont généralement divisées ainsi : 1° *Introduction* large ou en forme d'Allemande ; 2° *Courante ;* 3° *Air* ou *Largo ;* 4° *Gigue* ou parfois un autre morceau vif de rythme binaire.

Jean-Marie LECLAIR, l'un des plus célèbres violonistes français, abandonna au bout de peu de temps ses diverses fonctions à la cour ou à l'Opéra pour se consacrer à l'étude de son instrument et à la composition musicale, et mourut en 1724, assassiné à la porte de sa maison.

Il écrivit quarante-huit Sonates pour violon, en trois livres de seize Sonates chacun, mais de valeur très inégale. Dans le IIe livre, il fait presque constamment usage de la *double corde* dans les positions les plus difficiles. Le IIIe livre, composé, dit-on, après un séjour auprès de Locatelli, est le plus remarquable et contient des pièces d'un réel intérêt.

(1) Éd. Durand, p. 54.
(2) *Ibid.*, p. 59. Ce Menuet a servi de thème à M. Paul Dukas pour ses *Variations, Interlude et Finale*.
(3) Éd. Durand, p. 67.
(4) *Ibid.*, p. 94.

12. LES COMPOSITEURS ALLEMANDS

Dietrich Becker.	1554 † 16. .
Johann Hermann Schein. . . .	1586 † 1630
Samuel Scheidt.	1587 † 1754
Clamor Heinrich Abel.	16. . † 16. .
Heinrich Johann von Biber. . .	1644 † 1704
Johann Kuhnau.	1660 † 1722
Georg Friedrich Haendel. . . .	1685 † 1759
Johann Sebastian Bach	1685 † 1750

Dietrich BECKER, de Nuremberg, étudia à Venise sous Andrea Gabrieli. Son style pourrait servir de trait d'union entre l'art contrapontique des Gabrieli et celui des Corelli et des Kuhnau.

Becker laissa deux recueils publiés à Hambourg, en 1668 : l'un, de Sonates pour violon en forme Suite ; l'autre, de pièces instrumentales avec basse continue, sous le titre *Musikalische Frühlings-Früchte.* Ces publications furent très répandues en Allemagne, où elles contribuèrent efficacement à l'éducation des compositeurs.

Johann Hermann SCHEIN, Saxon, étudia le droit à l'Université de Leipzig, puis embrassa la carrière musicale et devint finalement *cantor* de l'école Saint-Thomas de Leipzig, en 1616.

Il publia, en 1617, un *Banchetto musicale newer anmuthiger Padoanen Gagliarden, etc.*, comprenant vingt Suites de cinq danses chacune, pour la plupart ainsi disposées : 1° *Pavane*, 2° *Gaillarde*, 3° *Courante*, 4° *Allemande*, 5° *Tripla* (Gigue). Ces Suites sont à quatre et cinq voix.

Samuel SCHEIDT, né à Halle, apprit la musique à Amsterdam sous la direction de Sweelinck, et devint par la suite maître de chapelle du Margrave de Brandebourg, à Halle, où il mourut.

Outre de nombreuses œuvres d'orgue, Scheidt laissa deux livres de *Ludi musici* (1621-1622), recueils de *Paduanen*, *Gagliarden*, *Allemande*, *Canzonen und Intraden*, à quatre, cinq, six et sept voix

Clamor Heinrich ABEL, *Concertmeister* de la cour de Hanovre, écrivit trois livres de Suites instrumentales (*Allemande*, *Courante*, *Sarabande* et *Gigue*), publiés de 1674 à 1687, sous le titre *Erstlinge musikalischer Blümen* et réimprimés en 1687 sous le nom *Opera musica.*

Heinrich Johann von BIBER, violoniste, né en Bohême, mourut à Salzbourg, où il occupait le poste de maître de chapelle de l'archevêque, après avoir séjourné à la cour de Bavière.

On connaît de lui, outre six Sonates pour violon (1681) qui sont

d'un grand intérêt pour l'étude de cet instrument, deux autres Sonates ou Suites instrumentales, publiées en 1676 avec la singulière mention : *tam aris quam aulis servientes* (1).

Johann KUHNAU, l'un des plus importants compositeurs allemands de l'époque antérieure à Bach, né à Neu-Geysing (Saxe), ne fut pas seulement un musicien, mais un profond érudit, versé dans la connaissance du grec et de l'hébreu. Reçu avocat à l'Université de Leipzig, il exerça longtemps cette fonction conjointement avec celle de *cantor* de l'école Saint-Thomas, poste auquel il avait été appelé en remplacement de Kühnel, en l'année 1684 ; il devint, en 1700, directeur de la musique de l'Université.

Esprit chercheur et inventif, Kuhnau laissa dans tous les genres un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels il faut citer son *Traité de Composition* encore manuscrit, et le roman intitulé *le Charlatan musical* (*der musikalische Quacksalber*), publié en 1700 et contenant la critique des musiciens italiens de son époque.

Kuhnau fut le premier qui osa écrire des Sonates de Chambre pour clavecin seul, le titre de *Sonate* étant jusqu'alors, en Allemagne, exclusivement réservé aux œuvres pour violon, conformément à son étymologie. Il composa environ vingt-sept Suites ou Sonates (2) : celles qu'il intitule *Biblischen Historien* (1700) seront examinées dans la Seconde Partie du présent Livre à titre d'origines du Poème Symphonique, et l'on verra ci-après (chap. III) les sept Sonates rassemblées sous la dénomination de *Frische Klavier Früchte* (1696) ; les seules que nous ayons à retenir ici sont les quatorze Suites en deux livres, publiées sous le titre *Neue Klavier Uebung.*
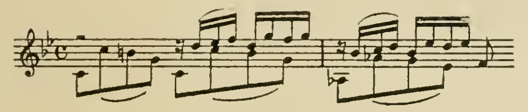
Le Ier livre, paru en 1689, contient sept Suites ou *Partien*, dans tous les tons majeurs employés sur le clavicorde, c'est-à-dire UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI ♭; chaque *Partita* est divisée en *Prélude* (le plus souvent suivi d'une Fugue), *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* et *Gigue.*

Le IIe livre, qui est le plus remarquable, fut gravé en 1692 et édité à nouveau en 1695, 1703 et 1726. Il consiste en sept Suites dans les tons mineurs, suivies d'une Sonate en SI ♭ très appréciée à son époque.

(1) Nous devons mentionner ici, à son rang chronologique, **Henry Purcell** (1658 † 1695), organiste de l'abbaye de Westminster depuis 1680. Cet Anglais, le seul qui mérite d'être cité dans cette période de l'histoire de la Suite, fut surtout compositeur de théâtre ; on connaît de lui, cependant, douze Sonates pour deux violons et basse continue (1683), plus huit Suites pour instruments à clavier, parues sous le titre *Lessons for the Harpsichord* or *Spinnet* et imprimées en 1696. Elles sont toutes parfaitement construites, et l'une d'elles notamment, la 5e en *UT*, est composée de huit pièces que l'auteur intitule *Prélude*, *Almand*, *Courante*, *Saraband*, *Cebell* (Gavotte), *Minuet*, *Riggadoon*, *March.*

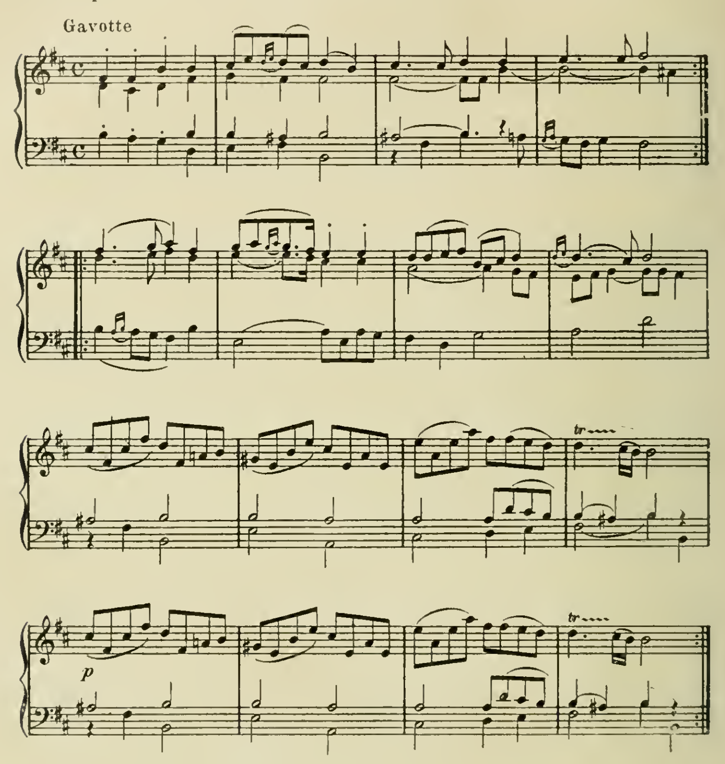
(2) Les œuvres complètes pour clavecin de Kuhnau ont été éditées d'après leur texte original dans les *Denkmaler Deutscher Tonkunst* (Breitkopf et Härtel, 1901).

Le *Prélude* de la 1re Suite, en *ut*, est tout à fait séduisant par la forme soignée de ses contours mélodiques et l'élégance de son style presque identique à celui de J.-S. Bach. Il paraît du reste fort probable que Bach avait attentivement étudié les œuvres de son prédécesseur à l'école Saint-Thomas. Ce Prélude est en deux parties; l'une, agogique, débute ainsi :



La seconde est d'un mouvement plus calme, quoique son dessin principal et son rythme soient tirés de la première ; nous donnons ici tout le commencement de cette seconde partie, afin d'en mieux montrer l'analogie avec certaines pièces de Bach :

La 7e Suite, en *si*, est également pleine d'intérêt, depuis le *Prélude* rempli d'une gaîté « bon enfant » jusqu'à la charmante *Gavotte* que nous reproduisons ici tout entière :



On peut donc dire de Kuhnau qu'il fixa, en Allemagne, l'ordre des pièces de la Suite (1).

Georg Friedrich HÆNDEL, né à Halle, fils d'un barbier de la cour, commença par s'établir à Hambourg où il se lia, puis se brouilla avec Mattheson, et composa de nombreux opéras. De 1707 à 1710, il voyagea en Italie, puis se rendit à Hanovre et de là à Londres, où il se fixa défi-

(1) Dans une Cantate écrite en l'honneur de l'électeur Johann-Georg, vainqueur des Turcs (1683), Kuhnau employa aussi pour la première fois, croyons-nous, un procédé d'expression repris, il y a quelque trente ans, par le compositeur flamand Peter Benoît : il faisait arriver successivement, par les diverses rues qui donnaient sur la place centrale de la ville, des groupes chantants qui s'unissaient ensuite en un ensemble grandiose.

nitivement en qualité de directeur des Académies musicales et de plusieurs théâtres d'Opéra.

Son bagage symphonique se compose de douze Sonates pour violon ou flûte avec basse continue; treize Sonates pour deux hautbois ou violons avec basse continue et dix-huit Suites de danses pour le Clavecin, en deux livres, œuvre où l'on reconnaît l'influence de Kuhnau, auquel il ne craint pas d'emprunter des passages entiers reproduits textuellement, sans même chercher à pallier le plagiat.

Johann Sebastian BACH (voir ci-dessus, p. 76 et suiv.). Bien que les Suites de Bach ne puissent être classées parmi ses œuvres les plus géniales, on peut néanmoins dire qu'il porta la forme Suite à son plus haut degré de perfection; il fut le dernier et le plus complet des compositeurs de Suites, car, après sa mort, c'est-à-dire vers le milieu du XVIII[e] siècle, cette forme disparut complètement pour faire place peu à peu à la Sonate.

Bach écrivit environ vingt-cinq œuvres affectant nettement la forme Suite.

Les premières remontent à l'époque de Cœthen, où, n'ayant pas d'orgue à sa disposition, il écrivait pour d'autres instruments, et plus spécialement pour le clavecin; on les nomme *Suites françaises*, bien que cette dénomination ne leur ait point été attribuée par leur auteur.

Les *Suites françaises* sont au nombre de six, comprenant chacune *six* ou *sept* pièces, sauf la première qui n'en compte que *quatre* et la dernière qui en a *huit*; toutes commencent par une Allemande et se terminent par une Gigue.

La plus remarquable est la sixième, en *MI*, divisée en *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Polonaise*, *Bourrée*, *Menuet*, *Gigue*, le tout sur la même tonique, sans changement de mode.

Ces Suites datent de 1721 et 1722.

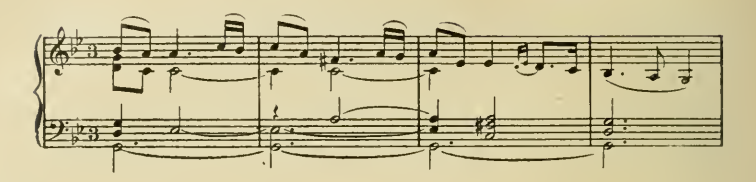
Les six *Suites* dites *anglaises* sont d'une époque postérieure; on y voit apparaître, comme dans les Suites de Kuhnau, le Prélude qui, fort court dans la première, devient très développé dans les cinq autres, affectant même, dans la sixième, la coupe de l'Ouverture française du XVII[e] siècle, *Andante* et *Allegro* (1).

A part la première, ces Suites sont toutes composées de *six* pièces; la troisième, en *sol*, est à étudier particulièrement; elle comprend:
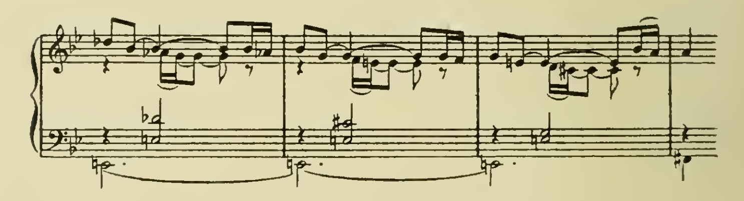
1° un *Prélude* type, modulant aux tonalités de la Fugue, sans retour au thème initial dans la tonalité principale;

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

2° une *Allemande*, courte relativement à la longueur du Prélude ;
3° une *Courante* ;
4° une *Sarabande* intéressante,
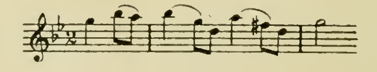


dans laquelle le retour à la tonalité est effectué à l'aide d'une modulation enharmonique :



Sa disposition est assez exceptionnelle dans les pièces de clavecin de l'époque ; cette Sarabande est suivie d'un *Double*, où la mélodie est présentée avec d'innombrables « agréments » ;

5° une *Gavotte* très connue (suivie de sa *Musette*) :



6° une *Gigue* à 12/8, dont la seconde partie présente le thème renversé, ce qui est assez fréquent dans les gigues de Bach.

Nous arrivons maintenant aux six *Partitas* que le maître grava lui-même et qui sont certainement les plus remarquables de toutes ses Suites. Elles datent de l'année 1731 et forment la première partie du recueil intitulé *Clavierübung*.
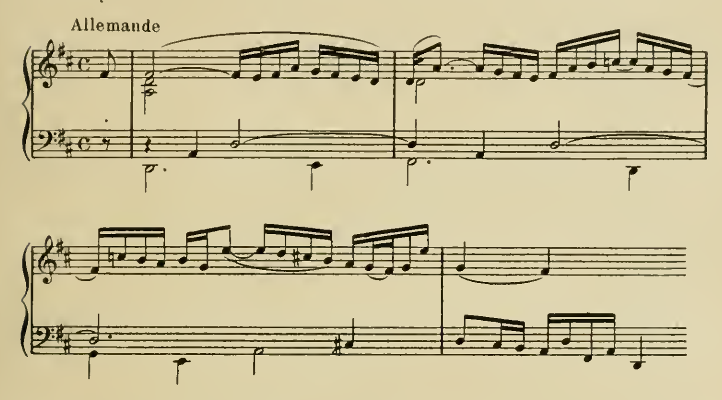
La 1re *Partita*, en *si* ♭, se clôt par la curieuse *Gigue* que nous avons donnée comme exemple de cette forme (voir ci-dessus, p. 117).

La 2e *Partita*, en *ut*, s'ouvre par une *Sinfonia* en forme d'Ouverture française et contient, de plus, un *Rondeau* exactement conforme au type si fréquemment employé par Couperin et Rameau.

La 4e *Partita* est en RE et commence également par une longue *Ouverture*.

Cette œuvre est, par l'indéniable beauté de ses thèmes, la plus remarquable du recueil : toutes ses pièces paraissent construites sur un même schème mélodique, disposition à peu près sans exemple dans le genre de la Suite.

L'*Allemande*, qui suit l'Ouverture, présente une de ces longues phrases comme le maître de la *Mattheus-Passion*, seul, sut en créer. L'admirable mélodie s'impose d'abord en une ligne simple, mais éminemment expressive :
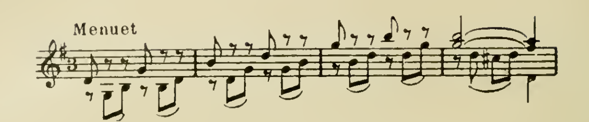


puis elle monte, monte toujours, en s'adornant au passage de volutes exquises comme celles des *alleluia* grégoriens, et cette ascension dure vingt-cinq mesures, sans que le chant cesse un instant d'être expressir sans que l'intérêt faiblisse une seconde, jusqu'au repos à la *dominante* si glorieusement conquis ! La seconde partie, qui compte trente-deux mesures, ne le cède en rien à la première et gagne majestueusement le repos de la *tonique*, sans redescendre des hauteurs célestes où plane depuis le début l'angélique mélodie.

Voilà de l'art pur, voilà de la vraie beauté !

Une grave *Courante*, une douce *Aria*, une *Sarabande* délicieusement ornée, un *Menuet* et une alerte *Gigue* complètent cet admirable monument dominant de cent coudées le niveau ordinaire de l'ancienne Suite de danses.
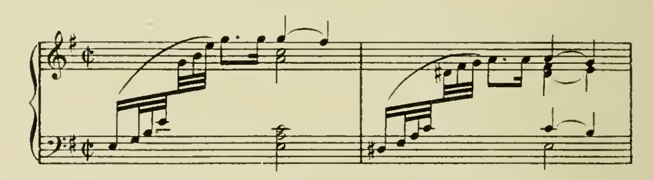
La 5e *Partita*, en SOL, qui s'ouvre sur un *Præambulum*, contient un *Menuet* qui semble chercher tout le temps son véritable rythme, pour ne le trouver qu'aux cadences et le perdre ensuite jusqu'à la cadence prochaine.

Voici les quatre premières mesures de ce morceau :
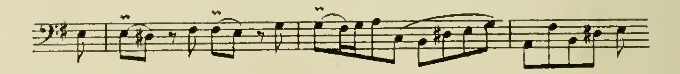


La 6e et dernière *Partita* est aussi d'une fort grande beauté. Elle commence par un véritable chef-d'œuvre intitulé *Toccata*, qui mérite une étude particulière.

C'est d'abord un imposant Prélude en *mi* (1) :



plein de fantaisie et coupé par une charmante phrase mélodique reparaissant en partie dans la Fugue qui suit. Les dernières notes de la cadence tonale de ce prélude servent, en effet, d'entrée thématique à une Fugue, dont le sujet n'est pas sans analogie avec celui du *Prélude, Choral et Fugue* de C. Franck (voir ci-dessus, p. 97).



Cette Fugue, une des plus régulières que Bach ait écrites, a du reste été analysée en détail au chapitre précédent (p. 58 et 59).

Des six autres morceaux qui composent cette belle *Partita*, il faut encore retenir la *Courante* aux charmantes modulations, l'*Aria* d'une religieuse simplicité et la *Gigue* dont la seconde partie est le renversement de la première.

Après Bach, la forme *Suite* fut complètement délaissée. Quelques musiciens du XIXe siècle, Franz Lachner et Jules Massenet, entre autres, tentèrent cependant, dans leurs *Suites pour orchestre*, de faire revivre ce titre ; mais, en dehors du titre, rien dans la structure ni dans le

(1) Le manuscrit autographe de Bach porte pour ce dessin initial, *sept triples croches égales* ; on ne sait pourquoi ce texte a été altéré dans la plupart des éditions.

style de ces pièces symphoniques, éminemment fantaisistes pour la plupart, ne rappelle en quelque manière l'ancienne Suite française, allemande ou italienne.

Seul, **Alexis de CASTILLON** écrivit, vers 1871, deux *Suites pour piano*, qu'on pourrait rattacher aux types que nous venons d'examiner, si la plupart de leurs pièces, fort intéressantes par leur écriture, n'avaient une coupe totalement différente de la forme binaire traditionnelle dans la vieille Suite instrumentale.

Le type spécial de la *Suite* proprement dite a donc disparu pour jamais, croyons-nous. Mais, pareille à la tradition toujours renouvelée sans cesser d'être elle-même, la Suite défunte est encore vivante dans sa fille aînée, la Sonate, devenue à son tour la mère féconde de presque toutes les formes symphoniques contemporaines.



III

LA SONATE
PRÉ-BEETHOVÉNIENNE

Technique. — 1. Définitions. — 2. Origines de la Sonate : formation du type ternaire ; réduction du nombre des mouvements. — 3. Le mouvement initial : type S. — 4. Le mouvement lent ; la forme *Lied* : type L. — 5. Le mouvement modéré ; le Menuet : type M. — 6. Le mouvement rapide ; le Rondeau : type R. — 7. Etat de la Sonate avant Beethoven : le cycle ; le style ; la forme.

Historique. — 8. Divisions de l'histoire de la Sonate pré-beethovénienne. — 9. La Sonate italienne. — 10. La Sonate allemande primitive. — 11. La Sonate dithématique. — 12. Les prédécesseurs de Beethoven.

TECHNIQUE

I. — DÉFINITIONS.

La **Sonate** consiste en une série de *trois* ou *quatre* pièces destinées à un instrument à clavier, jouant *seul* ou accompagnant un *seul* instrument récitant (1) ; ces pièces, reliées entre elles, comme celles de la Suite, par l'ordre logique des mouvements et la parenté tonale, en diffèrent par la construction *ternaire* spéciale, qui apparaît dans la plupart d'entre elles, et surtout dans la pièce initiale.

Cette coupe *ternaire*, qui caractérise le *morceau de Sonate* par excel-

(1) On a vu ci-dessus (note de la page 106) que, dans son acception étymologique, bien différente de celle-ci, le mot *Sonata* était appliqué exclusivement à des œuvres pour instruments *à archet* : aujourd'hui, au contraire, l'instrument *à archet* (violon, alto, violoncelle) n'intervient dans la *Sonate* qu'à titre *concertant*, ni plus, ni moins qu'un instrument *à vent* (flûte, cor, etc.) ; et c'est l'instrument *à clavier* (piano ou orgue) qui, *seul*, *y* est *toujours* employé. Dès 1692, Kuhnau publiait une *Sonate* pour *clavecin* (voir ci-après, p. 185) ; en Italie, Pescetti faisait de même en 1739 (voir p. 183) ; Marpurg (voir ci-dessus, p. 94), dans ses *Descriptions de pièces pour Clavecin*, publiées en 1762, c'est-à-dire à une époque où la forme Sonate était à peine dégagée de la forme Suite, ne se préoccupait déjà plus de la catégorie d'instruments pour laquelle était écrite la composition dite *Sonate*, qu'il définissait ainsi : « Une pièce en *trois* ou *quatre* mouvements intitulés *Allegro*, *Adagio*, *Presto*, quoique leur caractère soit celui de l'*Allemande*, de la *Courante* et de la *Gigue*. » Et il ajoutait cette remarque : « Quand le mouvement du milieu est lent, il n'est pas toujours dans le ton principal. »

lence, consiste dans sa division en *trois* parties, dont la *première* et la *dernière*, symétriques l'une de l'autre, contiennent immuablement l'*exposition* et la *réexposition* du ou des thèmes, tandis que la *seconde*, contrastant surtout par sa forme et son état tonal, revêt une infinité d'aspects différents, suivant l'époque ou le style de la pièce et surtout suivant son mouvement. En effet, la forme *ternaire* des mouvements *lents* (type L), des mouvements *modérés* (type M) et des mouvements *rapides* (type R) n'est point identique à celle du mouvement initial qui synthétise plus particulièrement le type *Sonate* (S). Mais, quelque différente que soit la coupe traditionnelle de chacun de ces types, elle a pour caractéristique commune et presque constante le *retour au thème initial*, après une sorte de digression médiane : *développement* dans le type Sonate arrivé à sa perfection (1), *section centrale* dans le type du morceau lent (*Lied*), *trio* dans le mouvement modéré (*Menuet*, *Scherzo*), *couplet* dans le *Rondeau*, etc.

On ne saurait trop insister sur cette prépondérance du régime *ternaire*, qui fait de la Sonate un type stable, souple et fécond, supplantant rapidement le type *binaire* et transitoire de la Suite, tandis que la Fugue, *unitaire*, demeure dans son inféconde fixité. On découvrirait sans peine de nombreuses analogies entre le processus créateur du génie humain, dans ses mille réalisations, et les progrès de la composition instrumentale, passant de l'*unité* stérile à la puissante *trinité*, par l'intermédiaire obligé de la *dualité*, plus ou moins incomplète et instable.

L'ordre des *trois* dimensions géométriques : *ligne*, *aire*, *volume* ; l'évolution des formes élémentaires architecturales, partant du *mur* droit, *unitaire*, pour s'élever à la ligne brisée du *fronton*, *binaire*, et de là à la *voûte*, image frappante du *ternaire* symphonique, avec symétrie de ses deux piliers-*expositions* et souplesse infinie dans le *développement* de sa courbe médiane ;... tant d'autres exemples, enfin, pourraient ici trouver leur place, sans parler des comparaisons, bien autrement saisissantes, que nous offrirait le domaine occulte ou métaphysique.

2. — ORIGINES DE LA SONATE. — FORMATION DU TYPE TERNAIRE. — RÉDUCTION DU NOMBRE DES MOUVEMENTS.

En étudiant les origines de la Suite (chap. II, p. 102 et suiv.), nous avons constaté que le nom de *Sonata*, *Sonate* (œuvre pour violon ou instrument à archet), par opposition à *Toccata* (œuvre pour instrument à clavier) et à *Cantata* (œuvre pour la voix), se référait au choix de l'ins-

(1) L'étude du *développement* proprement dit ne sera faite qu'au chapitre suivant, à propos de la *Sonate de Beethoven*.

trument exécutant, et nullement à la forme de la composition exécutée.

Cette acception étymologique est aujourd'hui tellement oubliée dans la pratique qu'il serait à la fois inutile et pédant de la remettre en usage.

A tort ou à raison, on est d'accord en général pour donner le nom de *Sonate* à une certaine *forme* de composition, sans se préoccuper de savoir si l'instrument auquel elle est destinée se joue à l'aide d'un archet ou de touches. Aussi, la définition qui vient d'être énoncée est-elle, sinon unanimement acceptée, du moins plus précise et plus apte que toute autre à réunir utilement sous un même vocable des œuvres musicales réellement apparentées les unes aux autres par l'identité de leurs caractères primordiaux.

Entre la Sonate et la Suite, il n'y a donc pas, à proprement parler, de différence d'origine : tout ce que nous avons dit à propos des anciennes *chansons à danser* transcrites pour instruments (p. 102), de l'apparition de la *forme binaire* (p. 104) et du *groupement des pièces* (p. 105) peut s'entendre *historiquement* aussi bien de la *Sonate* que de la *Suite*, puisque ces deux appellations ont été indistinctement appliquées par divers auteurs à des compositions de même forme.

Il importe seulement de déterminer, au point de vue *technique*, à quels signes on peut reconnaître, parmi ces compositions, celles qui devaient transmettre à la *Sonate* proprement dite les deux caractères distinctifs qu'elle a conservés depuis : le moindre nombre de pièces et la structure spéciale de celles-ci.

Mais, de ces deux caractères, le dernier seul, la *construction ternaire*, suffit par lui-même à différencier sûrement la Sonate de la Suite : c'est pourquoi nous rechercherons d'abord, dans le type binaire de la Suite, les traces les plus lointaines et peut-être les moins apparentes de cette modification lente qui devait aboutir au bel équilibre *ternaire* de la forme Sonate.

1° Le type ternaire. — La caractéristique du type Suite étant, par définition, « une double modification progressive de sa tonalité dans deux sens différents et opposés » (chap. II, p. 101), on est fondé à reconnaître le premier symptôme de sa transformation dans l'apparition du premier obstacle, si faible qu'il pût paraître, qui fit dévier ce parcours tonal jusqu'alors immuable. Cet obstacle, né sans doute d'un besoin de symétrie plus impérieux chez quelques musiciens, se révèle sous la forme toute simple du dessin initial exposé à nouveau, *dans sa tonalité*, un peu avant la fin de la seconde moitié du morceau de coupe binaire.

Il peut paraître puérile de faire consister la *différence spécifique* de la

Sonate dans ce retour conclusif du dessin initial à la tonalité du début. Si pourtant certains morceaux, qui sembleraient par leur aspect général, leur style, leur longueur, leur cadence médiane avec reprise, conformes en tout point au type Suite, constituent, à notre sens, de véritables types Sonates, c'est uniquement en raison de la présence, parfois à peine perceptible, de leur dessin initial, *dans le ton*, avant la fin. Car cette rentrée rudimentaire d'un dessin, qui ne mérite même pas le nom de thème, devait suffire à renverser bientôt tout l'équilibre de la forme Suite. Et, puisqu'une aussi petite cause put entraîner de telles conséquences, il est permis d'en conclure que la stabilité de la coupe binaire n'était point excellente.

Cette *rentrée*, si vague qu'elle fût, comportait nécessairement la permanence de la tonalité principale depuis le début du dessin réexposé jusqu'à la fin. Ainsi se trouvait suspendue, par le retour prématuré à la tonique, avant la conclusion du morceau, la progression modulante continue, qui devait occuper toute la seconde partie de la forme Suite. Dans cette seconde partie apparaissaient donc deux phases tonales distinctes : l'une en mouvement, l'autre en état d'immobilité. Et l'on ne tarde pas à voir chacune de ces deux phases prendre une importance telle, que la dernière, commençant à la réexposition du dessin initial, égale en durée, à elle seule, toute la première partie du morceau, dont elle reproduit presque tous les éléments, mais avec une orientation tonale différente, c'est-à-dire *conclusive*, au lieu d'être *suspensive*.

On ne peut se défendre de reconnaître ici une manifestation nouvelle des éternelles lois du Rythme : de même que l'allongement et la modification de la *thésis*, du temps *lourd*, du temps en chute, en *régression*, nous donna naguère la transformation logique du rythme *binaire* en rythme *ternaire* (1), ainsi la légère modification tonale de la *seconde partie*, dans la forme Suite, devait entraîner l'allongement et la scission de cette sorte de *thésis* ou de temps *lourd*, contenant en germe tout le *ternaire* grandiose de la forme Sonate.

Telle est l'origine de cette forme, au point de vue de la *structure typique* de sa pièce principale.

2° Les quatre mouvements. — On a signalé déjà (chap. II, p. 106) la tendance très ancienne du mot *Sonate* à s'éloigner de son acception italienne impliquant l'emploi de l'archet comme agent sonore, pour devenir peu à peu l'appellation spéciale des groupements réduits à un seul spécimen de chacun des *quatre* types de mouvements (S. L. M. R.) du genre Suite.

(1) Voir Ier liv., p. 25.

Ce changement de signification n'aurait, à vrai dire, qu'un intérêt philologique, s'il n'avait entraîné assez rapidement un changement corrélatif dans le caractère des pièces ainsi groupées sous le nom de *Sonates*.

En effet, ces véritables *Suites restreintes*, dites proprement *Sonates*, débutent ordinairement par une introduction lente ; les *quatre* mouvements typiques qui les constituent abandonnent de plus en plus les titres des anciennes danses, pour les remplacer par l'indication d'un sentiment expressif d'ordre rythmique (1) comme : *Allegro* (gaîment) au lieu d'*Allemande ; Adagio* (en marchant doucement, à l'aise) au lieu de *Sarabande*, *Courante*, etc. ; *Vivace* ou *Presto* (vivement) au lieu de *Gigue*, etc.

Ces désignations nouvelles plus abstraites ne tardent pas à réagir sur la musique, en la libérant du souvenir même de la danse. Ainsi, les *quatre* mouvements de la Suite restreinte, qualifiée déjà Sonate et véritablement apte à le devenir, s'affranchiront d'autant plus de toute attache avec les attitudes plastiques du corps humain, qu'ils s'élèveront plus haut dans le domaine symphonique de la musique pure.

Antérieure dans l'ordre chronologique, cette modification *générique* doit néanmoins passer après la modification *individuelle* du type, au point de vue technique, car la forme ternaire eût suffi, à elle seule, pour constituer un type nouveau ; tandis; que le nombre naguère illimité des pièces de la Suite, quelque restreint qu'il pût devenir, n'aurait jamais servi qu'à différencier entre eux certains représentants d'un type demeuré unique par la constance de son mode de construction.

Si donc l'évolution de la Suite vers la Sonate atteint le *cycle* de pièces avant de réformer leur *type ;* si elle se manifeste dans le sens de *l'espèce* avant d'apparaître dans *l'individu*, ce n'en est pas moins la modification organique de celui-ci qui doit être considérée comme la principale. C'est pourquoi, nous avons montré en premier lieu, dans les origines de la Sonate, l'élimination du régime binaire de l'ancienne Suite, au profit du régime *ternaire*, dont ous allons étudier maintenant l'adaptation particulière et progressive à chacun des *quatre* types de mouvements (S. L. M. R.).

3. — LE MOUVEMENT INITIAL. — TYPE S.

La pièce initiale de la Sonate, issue de l'ancienne Allemande, s'accroît en puissance et en beauté à mesure qu'elle s'éloigne davantage de la coupe binaire. Ainsi l'Allemande elle-même avait gagné en intérêt

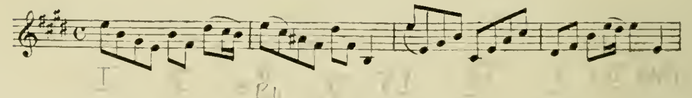
(1) C'est même cette particularité qui a fourni à Marpurg les éléments de la définition sommaire que nous avons citée, page 153.

musical ce qu'elle perdait en parenté avec la danse dont elle portait le nom.

Le rôle de cette pièce du type S demeure prépondérant dans la Sonate plus encore que dans la Suite : J.-S. Bach l'avait fait pressentir déjà par l'adjonction d'un vaste Prélude à ses Allemandes. Après lui, l'effort du symphoniste semble s'être toujours concentré sur cette même pièce initiale, la seule qui, par une singulière lacune dans le vocabulaire musical, n'ait jamais eu de nom particulier (1).

On étudiera donc avec plus de détail la lente élaboration de ce type S, depuis ses timides essais jusqu'à la glorieuse conquête de sa forme définitive, fixée par Beethoven, et peu différente de celle qu'il garde encore aujourd'hui, sans que rien fasse présager sa disparition.

Type S monothématique. — La scission provoquée dans la seconde partie de la pièce binaire de la forme Suite, par la réapparition au *ton principal* du *dessin initial*, devait nécessairement accroître l'importance de celui-ci, puisque, seul, il aurait désormais le privilège d'être énoncé *deux fois* dans la *même tonalité*. Aussi, voyons-nous ce dessin, simple émanation de la *basse continue* chez les premiers auteurs de sonates, prendre peu à peu un caractère plus mélodique et plus personnel : le dessin thématique du début de la 11e Sonate pour violon de Corelli (2), offre un intéressant spécimen de ce premier progrès :



Cette pièce est disposée d'après le plan suivant, qu'on doit considérer comme le modèle normal de la *forme ternaire monothématique* appartenant à un grand nombre de sonates de cette époque :

- Exposition du dessin thématique *unique* sur la *Tonique, avec inflexion* progressive vers un ton voisin (*Dominante* ou *Relatif*) dans lequel on discerne parfois un *dessin très secondaire* et à peine reconnaissable ;
- Partie médiane, consistant en *imitations* plus ou moins *modulantes* du dessin thématique principal, avec retour progressif vers la tonalité initiale ;
- Réexposition du dessin thématique sur la *Tonique, sans inflexion* vers un ton voisin, mais avec une formule *conclusive* tout à fait *tonale*.

La réexposition rudimentaire du dessin thématique sur la *tonique*, en prenant la place de la conclusion sans thème de l'ancienne forme Suite, avait introduit dans la forme Sonate un élément nouveau : le

(1) On a toujours désigné cette pièce, soit par son allure expressive, *Allegro*, soit par son rang, *Premier mouvement* et même *Premier temps* ! C'est tout à fait insuffisant. Le vocable *forme Sonate*, que nous employons avec plusieurs auteurs contemporains, est assez médiocre ; mais il a du moins l'avantage de se rapporter à la *forme*.

(2) Voir dans la *section historique* du présent chapitre (p. 181).

rappel du début. Cette innovation, tellement naturelle qu'on est surpris de la voir pénétrer si tardivement dans la plus parfaite des formes symphoniques, devait logiquement avoir pour conséquence le rappel des éléments accessoires entourant le dessin initial.

Aussi, ne tarde-t-on pas à voir la réexposition atteindre une importance égale à celle de la première partie, dont elle tend de plus en plus à reproduire tous les éléments, y compris le *dessin secondaire* dont nous avons indiqué la présence intermittente à la suite du dessin thématique initial.

Mais ce *rappel du début*, quelque extension qu'il prenne dans la forme Sonate, ne saurait y être confondu avec une *redite textuelle*, du genre de celles du Menuet après le *trio* ou du *refrain* dans les Rondeaux. En effet, ce *dessin secondaire* qui, dans la première exposition, avait une fonction *suspensive divergente*, consistant, soit à s'infléchir vers le ton voisin, soit même à s'y établir complètement, doit nécessairement *converger* à la fin avec le dessin thématique réexposé, dont il adopte la tonalité, renforçant ainsi le caractère *conclusif* de la réexposition. Et, tandis que s'accroissent peu à peu l'intérêt mélodique et la durée de cette dernière partie en état d'immobilité tonale, par un simple effet d'équilibre, la tendance de la première partie vers la tonalité voisine s'accentue au point de rendre nécessaire la création d'une mélodie nouvelle entièrement exposée dans cette tonalité.

Par là s'affirme peu à peu l'influence grandissante de ce *dessin secondaire*, appelé à bénéficier, lui aussi, de la prérogative d'être exposé *deux fois*, non pas comme le dessin thématique initial dans la même tonalité, mais au contraire dans *deux tonalités* différentes.

Type S dithématique. — Sous l'influence souveraine des lois tonales, les deux dessins à peine formés des premières sonates allaient accomplir leurs destinées différentes et complémentaires.

Le premier, plus stable, plus apparent par sa place tout au moins, retiendra tout d'abord l'attention du compositeur, qui consacrera désormais à son choix et à sa forme tout le soin rendu nécessaire par son importante fonction de *thème principal.*

Puis, à mesure que se perfectionnera l'organisation de ce premier thème (A), on verra l'autre, le second (B), abandonner l'attitude originelle de simple *imitateur*, comportée par son caractère *accessoire*, pour revêtir peu à peu un aspect particulier contrastant quelquefois, par sa souplesse et sa fluidité, avec la rigueur du thème initial.

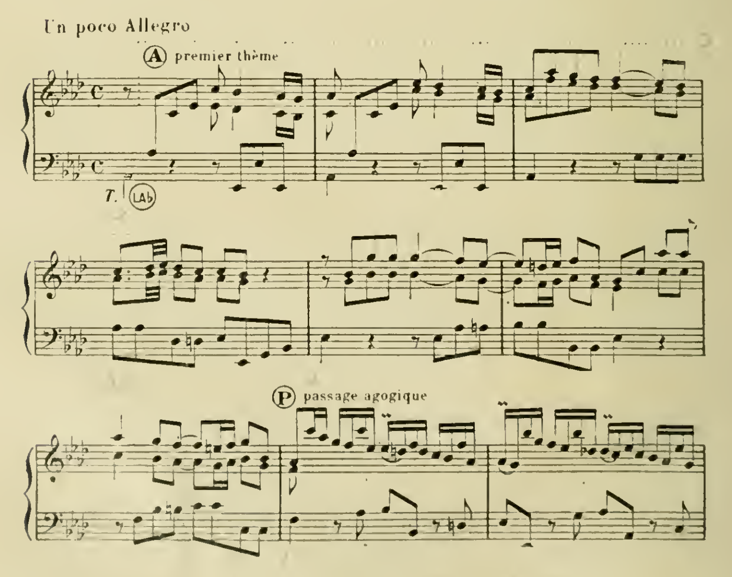
Ainsi disparaît progressivement le type transitoire monothématique pour faire place à la *forme ternaire dithématique*, dont la première réalisation complète appartient, consciemment ou non, au fils du vieux Jean-Sébastien, Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

L'analyse d'un admirable *Allegro*, en LA♭, de cet auteur (1), va nous permettre d'établir par un exemple à quel degré de perfection la forme Sonate était déjà parvenue, plus d'un demi-siècle avant l'avènement de Beethoven.
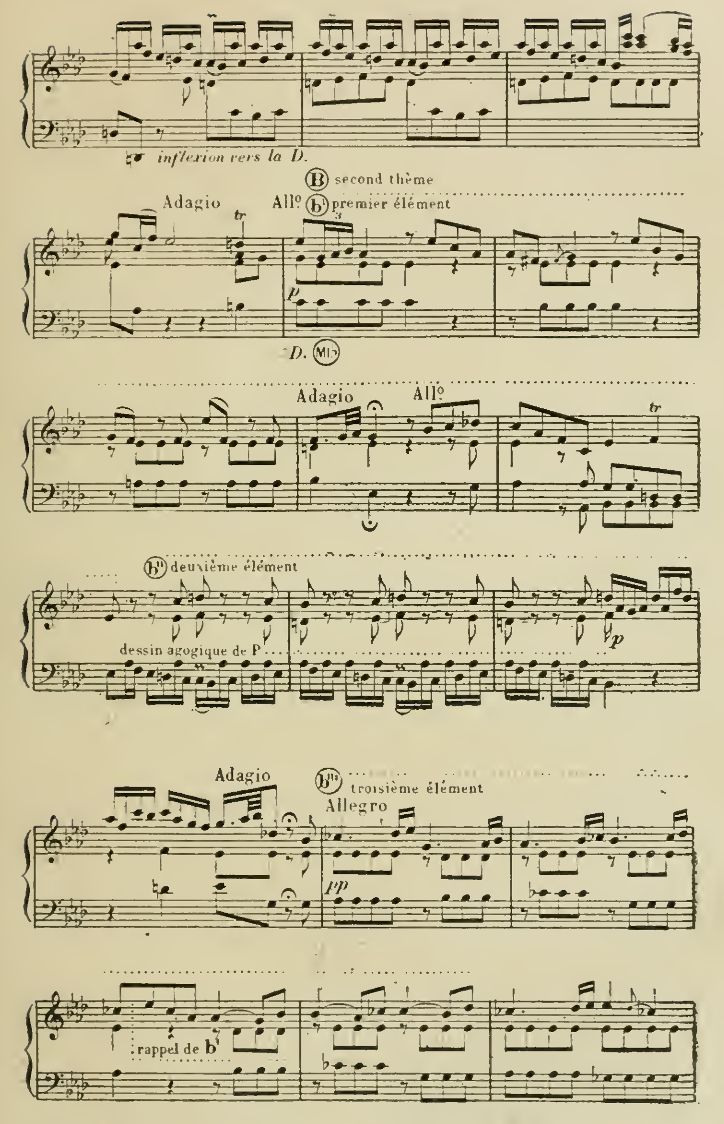
1. — L'Exposition que nous donnons ci-après intégralement contient d'abord le *premier thème* (A), dont les trois mesures essentielles reparaîtront textuellement au début de la *réexposition*. Ce thème (A), complété par quatre mesures, s'enchaîne à un *passage agogique* (P), nettement infléchi vers le ton de la *dominante* (MI♭), où s'exposera le *second thème*. Celui-ci (B) est fait de *trois éléments* distincts (*b*' *b*'' *b*'''), dont le premier (*b*') offre une analogie curieuse avec la phrase qui occupe la même place dans le finale de la Sonate op. 27, n° 2, de Beethoven. Le second élément (*b*''), par l'adjonction à la basse du dessin agogique (P), et le troisième (*b*'') par un rappel du premier (*b*'') attestent les progrès réalisés déjà dans le sens de la combinaison thématique.
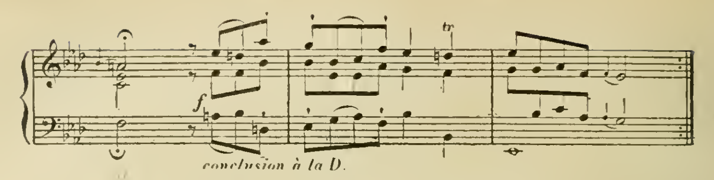
Toute cette *exposition* aboutit à un repos important sur la dominante, avec indication d'une reprise depuis le début, comme dans l'ancienne Suite.

Exposition.



(1) Cette pièce appartient à la deuxième des six Sonates dites *Wurtembergeoises*, que Ph.-Em. Bach publia en 1743 (voir ci-après, p. 196).


inflexion vers la D.
B second thème
Adagio
All°
b' premier élément
tr
p
D. Mi♭
Adagio
All°
tr
b'' deuxième élément
dessin agogique de P
p
Adagio
b''' troisième élément
Allegro
pp
rappel de b'



2.— La PARTIE MÉDIANE commence par un rappel du premier thème (A) au ton de la *dominante*, conformément à un usage assez fréquent dans la forme Suite ; mais ce thème (A) se transforme bientôt et s'infléchit vers le *relatif* mineur (*fa*), où l'on voit reparaître le dessin agogique (P), en forme de marche, qui module un instant à la *sous-dominante* (*RÉ♭*) et revient au ton *relatif* (*fa*) dans lequel est exposé tout le premier élément (*b'*) du second thème. Une modulation à la *dominante* mineure (*mi♭*) ramène les éléments principaux du premier thème (A), immédiatement avant la *réexposition*.

PARTIE MÉDIANE.

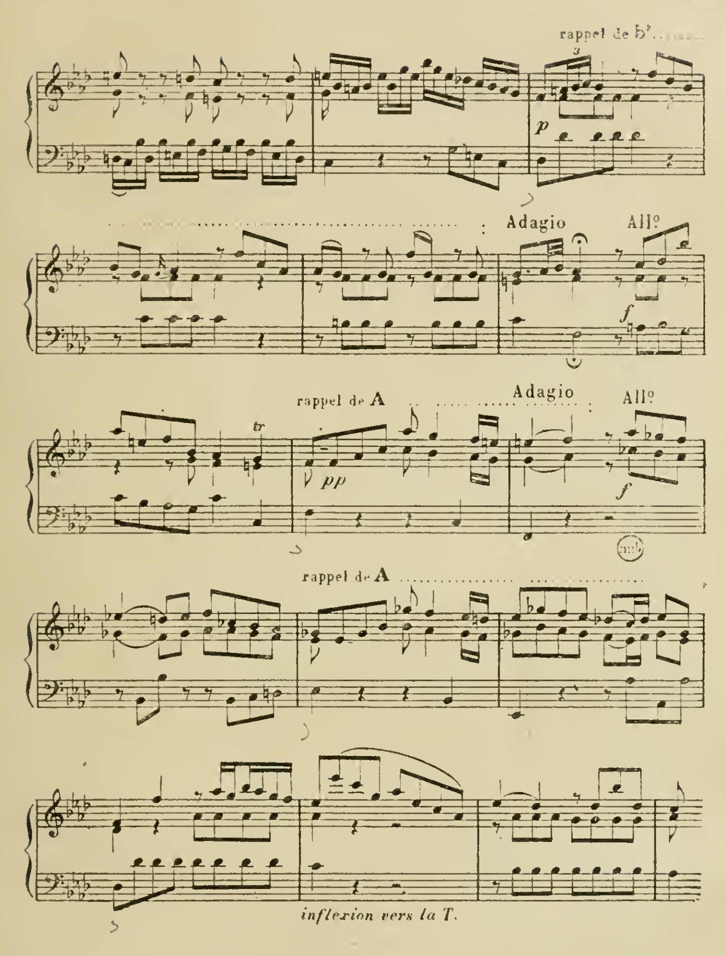
rappel de A

rappel de P (en marche)

inflexion vers le Relatif (fa)

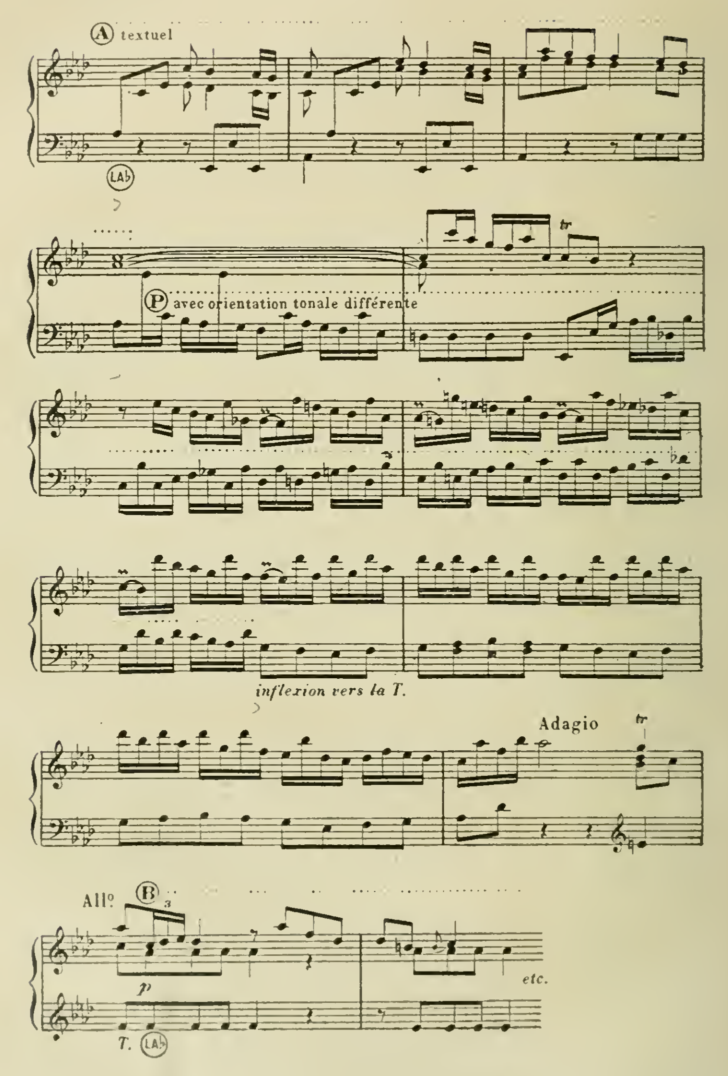
S.D. (RÉ♭)

(fa)



3. — La Réexposition, tout à fait affranchie des anciens errements de la forme Suite, contient d'abord l'élément essentiel du premier thème (A), sur la *tonique* (LA ♭) comme la première fois, et relié directement au passage agogique de transition (P). Celui-ci, complètement transformé sous le rapport de l'orientation tonale, provoque le retour logique du second thème (B) avec ses trois éléments (*b' b" b'"*) transposés exactement au ton initial (LA ♭) pour conclure :

Réexposition.



Les *seize* dernières mesures sont la *transposition exacte* du second thème (B) avec ses *trois* éléments *(b' b'' b''')* sur la *Tonique*.

En résumé, dans toute la période antérieure à Beethoven, le type S, même lorsqu'il n'est pas aussi complètement organisé que l'exemple ci-dessus, est construit d'après le plan suivant :

EXPOSITION.	*Thème principal* (A) à la *Tonique*, avec inflexion vers un ton voisin (*Dominante* ou *Relatif*) à l'aide d'un *Passage de transition* (P) plus ou moins net. *Second thème* (B) exposé dans le *Ton Voisin* et composé quelquefois de trois éléments distincts.
PARTIE MÉDIANE.	*Fragments modulants*, empruntés aux thèmes exposés dans la première partie, et groupés en ordre extrêmement variable.
RÉEXPOSITION.	*Thème principal* (A) à la *Tonique*, sans inflexion vers le ton voisin, et suivi, s'il y a lieu, du *Passage de transition* (P), orienté lui-même vers la *Tonique* ; *Second thème* (B), avec tous ses éléments transposés à la *Tonique* en forme conclusive.

Cette forme se rapproche beaucoup de la forme définitive qu'on étudiera au chapitre suivant. Les caractères essentiels de l'*exposition* divergente et de la *réexposition* convergente y apparaissent nettement, ainsi que le principe de la dualité des thèmes. Mais ces thèmes sont encore pauvres et mal définis. La *partie médiane*, plus indécise, semble chercher un dernier appui dans les débris de l'ancienne forme Suite, dont la barre de reprise reste le seul vestige concret (1) ; mais la vitalité nouvelle des thèmes y affaiblit de plus en plus l'influence de cette vénérable aïeule, bien près de s'éteindre à tout jamais dans son glorieux passé.

La jeune forme Sonate, à peine assise sur ses bases, semble appeler l'effort qui lui donnera toute l'ample envergure qu'elle est susceptible d'atteindre. C'est elle, en effet, qui, devenue la pièce maîtresse du monument sonate, réagira peu à peu sur toutes les parties, comme pour les soutenir et leur donner une vigueur nouvelle.

4. — LE MOUVEMENT LENT. — LA FORME *LIED*. — TYPE L.

De tout temps, semble-t-il, et peut-être dans tous les genres musicaux, les fragments *lents* furent les plus « chantants ». Nulle part, en effet. la *mélodie* n'est plus apparente et plus indispensable que dans les pièces lentes, naturellement plus souples et plus affranchies de ce qu'on pourrait appeler les servitudes rythmiques inhérentes à tout mouvement un peu rapide.

Contrairement à l'opinion des adorateurs de la fioriture italienne, c'est-à-dire de cet art qui consiste à faire entendre le plus grand nombre

(1) Il est à remarquer que cet usage de la reprise avait presque entièrement disparu dans les sonates de forme *monothématique* antérieures à celles-ci.

de notes inutiles dans le plus court espace de temps, le *vrai chant* est lent ;... la plainte, traduite en langue musicale, s'exprima d'abord en notes longues et douloureuses ; et, lorsque la gaîté vint apporter le contraste de ses notes brèves ou brillantes à la musique, celle-ci, fille de la mélancolie et de la prière, était depuis longtemps déjà la consolatrice des hommes.

Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans les vieux chants grégoriens l'ancêtre authentique des phrases mélodiques qui devaient reparaître de préférence dans les pièces *lentes*, à mesure qu'elles oublieraient les rythmes coutumiers des danses, pour se rattacher définitivement à « ce qui chante », à l'*Aria*, au *Lied*.

Ce type de phrase *ternaire* précédemment défini (1) et souvent employé dans les chants grégoriens (2), se retrouve aussi en plusieurs occasions sous la plume de J.-S. Bach (3). Il ne fallut rien moins que l'omnipotence de l'usage des danses pour l'écarter momentanément des formes symphoniques, où il devait bientôt reprendre sa place, par une juste réaction des qualités émotives des compositeurs, soumises à une véritable contrainte dans la pièce initiale (type S), en raison de l'effort intellectuel dépensé pour sa nouvelle construction.

Tant que cet effort absorba toute l'attention du musicien, la pièce lente des premières sonates resta conforme aux types de danses : toujours binaire, en rythme de Sicilienne, de Courante, etc., cette pièce ne varie guère que par sa tonalité ou par son rang. On la voit s'établir, soit dans un ton voisin du ton principal, soit après le mouvement modéré (4), mais aucune modification de forme n'y apparaît encore.

Cependant, la mélodie à *trois* périodes, dont la dernière est symétrique de la première, l'antique phrase *lied* des cantilènes sacrées revient peu à peu *chanter* tristement dans les pièces lentes. Le retour au thème initial, innovation si simple et pourtant si laborieusement fixée dans le type S, apparaît ici sans effort et comme spontanément, donnant ainsi aux pièces du type L la véritable forme *lied*, forme *ternaire* comme la phrase *lied* dont elle est l'image agrandie, et analogue par conséquent, mais non identique à la forme ternaire du type S.

Le *Lied* en *mi* naturel que nous analysons ici est un vrai modèle du
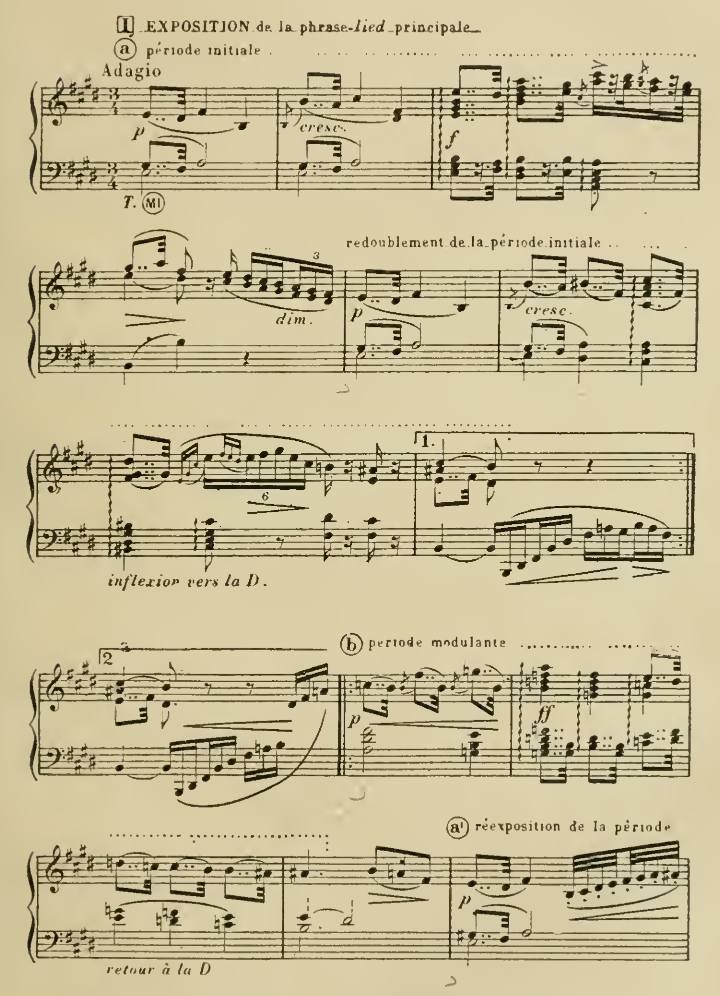
(1) Voir Ier liv., chap. II, p. 41 et 42.

(2) Voir dans le *Liber Gradualis* (2e ed.), le *Kyrie* (p. 15*), les *Alleluia* et certaines antiennes comme : *Verba mea* (p. 122).
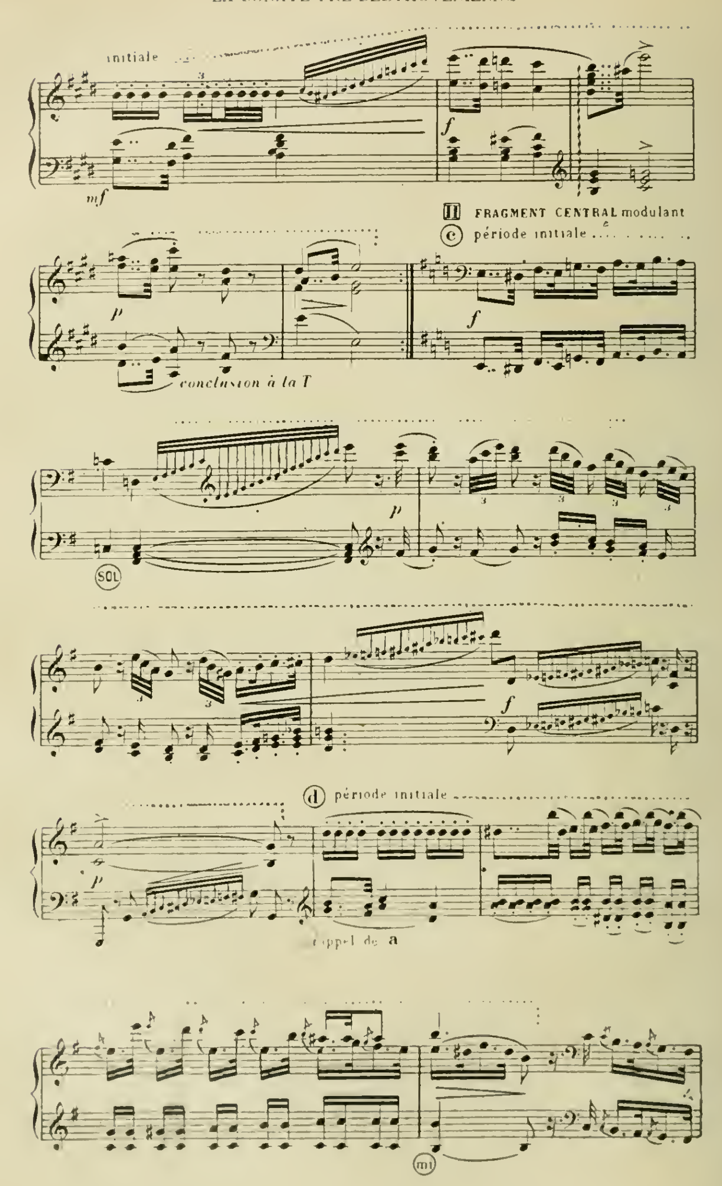
(3) Voir notamment la phrase de la *Sonate* pour violon et clavecin en *ut* mineur citée au Premier Livre, p. 43.
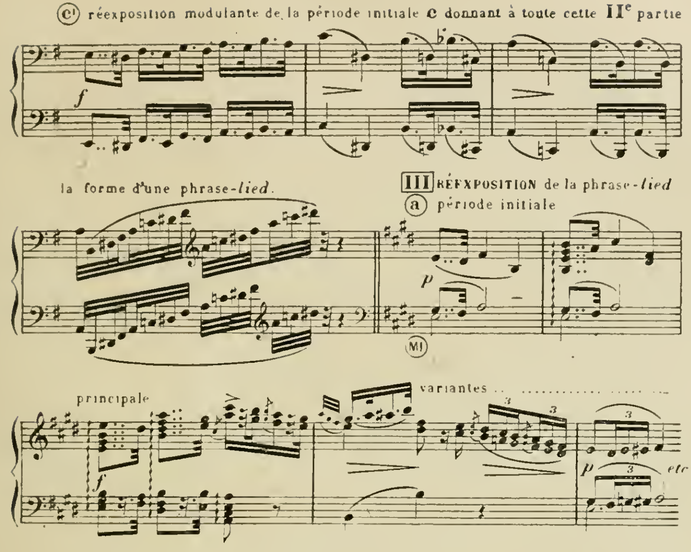
(4) Voir ci-après, dans la *section historique*, les œuvres de Corelli, (p, 179, 180).

genre. Il est extrait de la Sonate en *MI♭*, op. 118, de Joseph Haydn(1): chacune de ses *trois* grandes sections constitue par elle-même une petite phrase *lied*, subdivisée en *trois* périodes (*a*, *b*, *a'* ou *c*, *d*, *c'*, etc.), avec symétrie entre la première et la dernière.



(1) Voir dans la *section historique* du présent chapitre (p. 206 et suiv).


initiale
mf
f
II FRAGMENT CENTRAL modulant
c période initiale
p
conclusion à la T
SOL
d période initiale
a
mi



Les périodes *b* et *a'* sont également réexposées et suivies d'une conclusion de quatre mesures sur la *Tonique*.

Le plan de la forme *lied*, telle qu'elle existait avant Beethoven, est, en définitive, celui-ci :

Section I. — *Exposition* de la phrase *lied* à *trois* périodes:
- *a*. période initiale infléchie vers la *Dominante*, avec reprise ou redoublement facultatifs :
- *b*. période modulante, qui revient presque toujours à la *Dominante*
- *a'* période initiale réexposée sur la *Tonique* sans inflexion.

Section II. — *Fragment central modulant*, sans relation thématique nécessaire avec les deux autres, et souvent divisible en *trois* (comme dans l'exemple) ;

Section III. — *Réexposition* de la phrase principale avec ses *trois* périodes, souvent agrandies et toujours modifiées rythmiquement ou mélodiquement, mais dans le même état tonal qu'au début.

Les variantes introduites dans la *réexposition* suffisent à lui enlever le caractère d'une *redite* textuelle : la forme *lied* offre donc bien *trois* éléments *différents* et non *deux*, dont l'un serait seulement répété : elle est nettement *ternaire* et non *binaire*.

Cette forme est assurément une des plus simples, des plus claires et des mieux équilibrées, parmi toutes celles qu'affecta successivement la musique instrumentale. Aussi est-elle demeurée à peu près immuable, jusqu'au moment où elle subit, comme toutes les formes symphoniques, la rénovation beethovénienne.

En dehors même de la Sonate, l'influence de la forme *lied* a rayonné et rayonne encore sur une foule de compositions dites « libres » ; beaucoup d'œuvres qui, surtout chez certains contemporains, se réclament d'une liberté qui confine à l'anarchie, ne sont souvent pas autre chose qu'un simple *lied* en *trois* sections, dont l'une, celle du milieu, est indépendante, et les deux autres plus ou moins symétriques.

5. — LE MOUVEMENT MODÉRÉ. — LE MENUET. — TYPE M.

Les tentatives d'innovation subies par la pièce du type M dans les sonates pré-beethovéniennes semblent n'avoir eu aucune conséquence durable. Sans parler de la permutation insignifiante opérée par quelques Italiens (1) entre le rang de la pièce lente et celui de la pièce de mouvement modéré, ni de la suppression de celle-ci dans quelques sonates, le seul essai de forme qui mérite d'être signalé consiste en une sorte d'exercice d'agilité ou de mouvement perpétuel, occupant dans les sonates pour violon la place de la pièce du type M. La pauvreté musicale de ce divertissement instrumental, *athématique* et dénué de tout intérêt, fut sans doute la cause de sa piètre destinée : il disparut sans laisser de traces, comme doivent disparaître tôt ou tard toutes les acrobaties qualifiées improprement « musique » par les naïfs ignares de tous les temps ; et le Menuet, seul héritier des innombrables danses du type M intercalées naguère dans l'ancienne Suite, continua à les représenter dans la jeune Sonate.

Ce Menuet, avec ses périodes de *quatre*, *huit* ou *seize* mesures, ses petites reprises et son *trio* (2) suivi du traditionnel *da capo*, ne diffère pas notablement des vieilles danses de cour, avec leurs doubles et leurs redites. Dernier vestige du Madrigal, il semble demeurer ici comme un fief sacré, intangible mais désuet, au milieu des constructions nouvelles environnantes qui, tout en respectant sa forme, réagissent déjà sur lui par leur style.

Nous empruntons à la 3ᵉ Sonate d'un des précurseurs de Beethoven, qui fut peut-être le plus grand et certainement le moins connu, Friedrich-Wilhelm Rust (voir ci-après, p. 219), un beau spécimen de Menuet,

(1) Notamment Corelli, comme on le verra ci-après (p. 179 et 180).

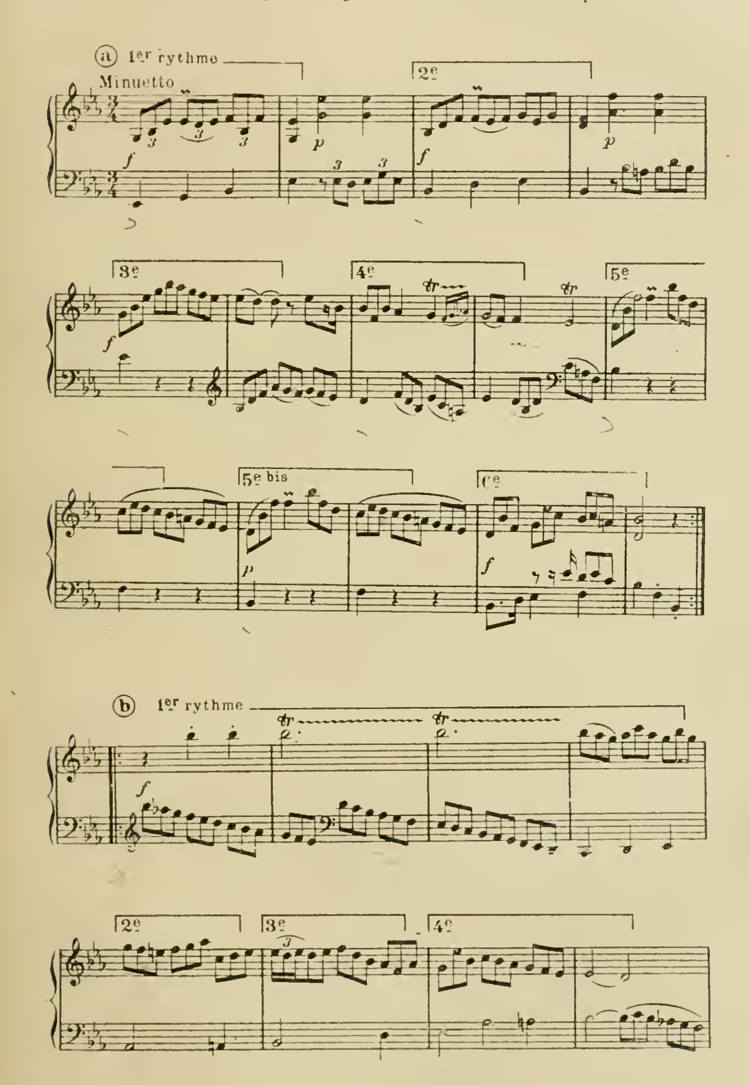
(2) On a proposé deux explications différentes pour l'origine du nom de *trio* appliqué à la partie médiane du Menuet et des autres danses de forme analogue.

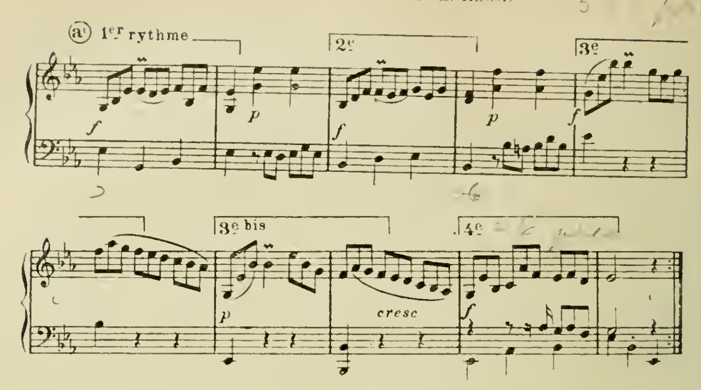


D'après les uns, la première partie et la dernière (*Menuet* proprement dit) étaient destinées à être dansées par *tous* les couples de danseurs en une sorte de *figure générale*, tandis que le milieu, le *trio* était dansé par *trois* personnes (un danseur et deux danseuses), comme cela se pratique encore à la quatrième figure de l'antique *quadrille*.

D'après les autres, et cette explication nous paraît meilleure, le nom de *trio* viendrait plutôt de l'instrumentation traditionnelle des danses : la première partie et son *da capo* étaient exécutés par *tous* les musiciens (*tutti*), tandis que le milieu était joué ordinairement par un *trio* d'instruments (deux violons et un alto, ou deux hautbois, et un basson, etc.).

dont l'allure générale est encore celle d'une *danse*, mais dont le thème fait déjà pressentir, par ses *rythmes agrandis* composés de plusieurs mesures, la forme *Scherzo*, telle qu'elle sera étudiée au chapitre suivant:





Chaque phrase (*a*, *b*, *a²*) de ce Menuet se décompose en groupes rythmiques indivisibles de *deux mesures* (*a* et *a²*) ou même de *quatre mesures* (*b*) dans chacun desquels la première mesure est *forte*; à l'époque des *menuets danses*, l'articulation nécessaire du *premier temps* de chaque mesure avait pour effet d'engendrer le plus souvent dans la mélodie une succession de rythmes *d'une seule* mesure chacun : ce sont, au contraire, les rythmes de *plusieurs mesures* qui caractériseront, chez Beethoven, les thèmes de *Scherzo*.

Après ce Menuet en *MI*♭ vient un *trio* au ton de la sous-dominante; il offre la même particularité rythmique et est suivi de la reprise intégrale du Menuet *da capo*, comme dans les anciennes danses de la Suite.

6. — LE MOUVEMENT RAPIDE. — LE RONDEAU. — TYPE R.

La pièce terminale des Sonates est demeurée la continuatrice de celle des anciennes Suites par son *allure rapide* plus que par sa forme. On verra plus loin (p. 178 et suiv.) que les premiers auteurs italiens se dispensèrent, pour la plupart, d'y introduire aucune innovation : la dernière pièce de leurs sonates rudimentaires continue à affecter la forme d'une Gigue ou d'une autre danse vive de type binaire.

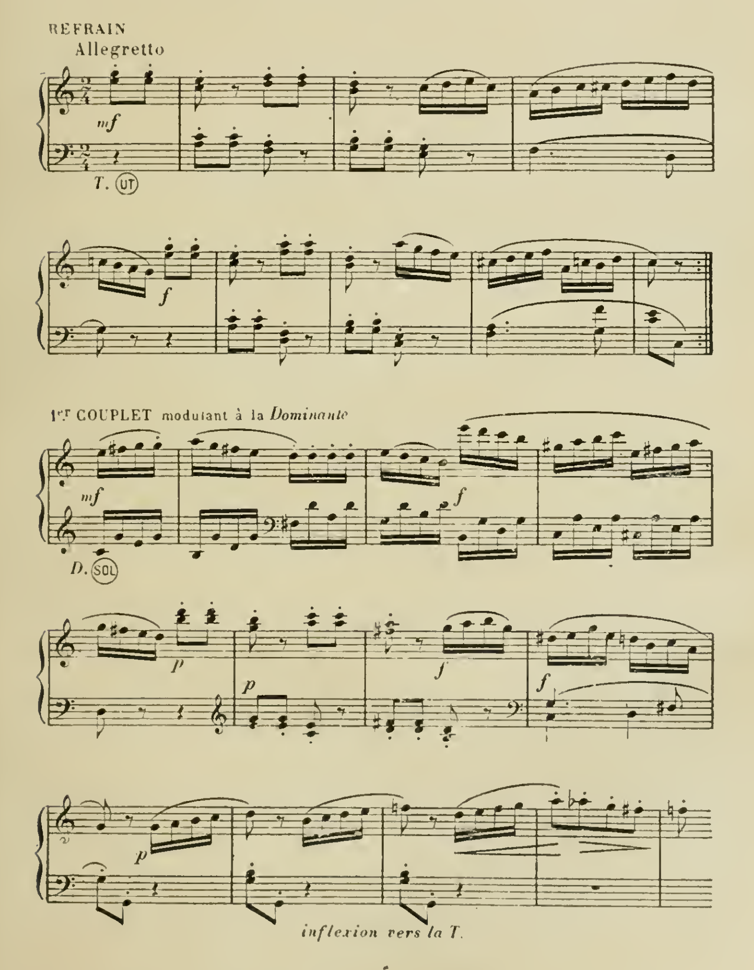
Seul, peut-être, Legrenzi et, après lui, plusieurs Allemands construisirent parfois leurs pièces finales d'après le même plan que la pièce initiale (type S), tout en lui conservant un mouvement plus rapide.

Ces divers essais eurent peu d'imitateurs; au contraire, la gracieuse forme Rondeau ne tarda pas à être élevée par Mozart à la dignité de *finale*, qui lui fut conservée après quelques transformations par Beethoven lui-même, dans une grande partie de ses Sonates.
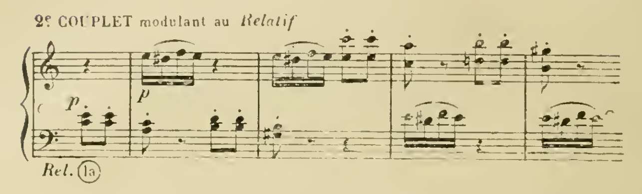
La vieille *ronde*, issue du sol français et toujours reconnaissable à son alternance caractéristique du *refrain* tonal avec les *couplets* modu-

lants, apportait ainsi au *finale*, un peu desséché par la Gigue des anciens maitres, une sève nouvelle.

En quittant sa place indéterminée au milieu des danses groupées en forme de Suites, le *Rondeau*, devenu *Finale*, devait adopter l'allure rapide imposée par sa nouvelle fonction. Cet accroissement d'agogique et de vitesse constitue même la seule différence notable entre le *Rondeau* de Couperin précédemment analysé (p. 115) et le *Finale* célèbre d'une Sonate de Mozart (voir ci-après, p. 210), dont nous donnons ci-dessous le *refrain*, le premier *couplet* et le plan général :



Immédiatement après ce 1er *couplet*, on reprend intégralement le *Refrain*, pour la *deuxième* fois.



Les *vingt* mesures qui complètent ce 2e *couplet* restent dans la tonalité du *Relatif*, avec inflexion finale vers le ton principal.

Immédiatement après ce 2e *couplet* on reprend intégralement le *Refrain* pour la *troisième* fois : cette dernière répétition est suivie d'une conclusion agogique de *douze* mesures, sur la *Tonique*.

7. — ÉTAT DE LA SONATE AVANT BEETHOVEN. — LE CYCLE. — LE STYLE. — LA FORME.

Pour résumer brièvement les progrès accomplis par la Sonate, à mesure qu'elle se dégage de la Suite, au cours de la période pré-beethovénienne, il faut se placer, croyons-nous, au triple point de vue du *cycle*, du *style* et de la *forme*.

Le Cycle. — Dans l'ancienne Suite, simple succession unitonique d'airs de danse en nombre indéterminé, aucune autre intention que celle du contraste des mouvements n'avait présidé au groupement des pièces ; encore, cette intention n'est-elle pas toujours très certaine. Au contraire, avec l'élimination des pièces formant un véritable *double emploi* par leur allure tout au moins, avec la réduction du nombre des mouvements à *un seul* de *chaque* type (S. L. M. R.), ce premier symptôme constitutif de la Sonate montre déjà une préméditation dont les effets ne tarderont pas à se faire sentir.

A la permanence absolue de la même *Tonique* succède déjà un *ordre varié* de tonalités voisines adopté pour les mouvements médians, tandis que les mouvements extrêmes restent invariablement dans le ton principal.

Bientôt, ces divers mouvements ne seront plus seulement juxtaposés, avec plus ou moins de bonheur selon que cette juxtaposition est faite par l'auteur lui-même ou après lui par quelque éditeur incompétent, ils tendront à se combiner, à s'associer. Certains auteurs les enchaînent deux à deux, tandis que d'autres établissent entre eux des relations thématiques tout à fait significatives. Comment se fait-il que cette précieuse innovation soit aussitôt retombée dans un oubli complet qui dura près de deux siècles ?

Cependant, à la faveur de leur cohésion plus forte, les membres de la Sonate, devenus moins nombreux mais aussi plus unis, avaient pris véritablement l'aspect d'une *famille*, dont les liens de parenté étaient assez caractérisés déjà pour que l'interpolation, toujours possible dans l'ancienne Suite, d'un morceau étranger y devienne de moins en moins aisément praticable.

La Suite n'avait été qu'une *succession* de *danses* : la Sonate deviendrait bientôt un *cycle* de *mouvements*.

Le Style. — Peu différent de celui de la Suite, le style de la Sonate ne peut vraiment être considéré comme en progrès dans la plus grande partie de la période pré-beethovénienne. Au point de vue de la pureté et de la rigueur contrapontique que certains auteurs de Suites avaient su conserver, on constate au contraire un recul très notable ; la limitation du nombre des instruments exécutants, la prépondérance croissante du rôle du clavecin, l'habileté moins grande des instrumentistes et peut-être aussi quelque influence de la mode effacèrent en effet dans la Sonate naissante toute trace de la sévère polyphonie médiévale, pour faire place au *style galant*, adopté peu après, en Allemagne et en Italie, par les diverses formes symphoniques dites *Concerts* ou *Concertos* (1).

Le *style galant*, qu'on opposait alors au *style strict*, consistait principalement dans l'affranchissement de toute contrainte relativement au nombre des parties simultanées composant l'harmonie. Les vieilles transcriptions de Madrigaux, les *Concerts d'Église* (voir ci-dessus p. 103) étaient écrits à *cinq* parties réelles ; les Fugues, le plus souvent à *quatre* et à *trois* ; dans beaucoup de *Suites* la tradition de l'écriture régulière à *trois* et à *deux* parties se maintenait encore. Mais, avec l'envahissement des formes de danses, légères et frivoles, avec la tendance « moderne » à qualifier d' « art d'agrément » l'antique μουσική, *éducation de l'âme*, la fantaisie de l'auteur ne connaît plus d'autres bornes que les règles conventionnelles de la *basse continue*, mère de nos regrettables Traités d'Harmonie. Tantôt, des parties supplémentaires s'adjoignent aux autres, sans motif plus avouable que le fâcheux « remplissage des trous »; tantôt, la mélodie supérieure, le « chant », si l'on peut ainsi qualifier les formules *harmoniques* qui en tiennent lieu pour beaucoup d'Italiens, est écrit tout seul au-dessus de sa basse, chiffrée ou non, et laissée pour la réalisation au « bon goût de l'interprète »; tantôt enfin, cette basse elle-même se « donne du mouvement » en adoptant avec une déplorable constance quelque insipide dessin d'arpèges ou d'accords brisés, du genre de ceux dont on trouvera un spécimen ci-après, p. 206.

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

La Forme. — Une telle décadence de style eût abouti très probablement à la disparition totale de la Sonate, si celle-ci n'avait puisé dans sa *forme* même une force nouvelle, susceptible de compenser en partie l'abolition des traditions si respectables de l'écriture polyphonique.

La puissante *construction ternaire*, apparue dans les succédanés de l'ancienne Allemande et de mieux en mieux équilibrée par le principe récent de la dualité des thèmes, allait permettre au nouveau type Sonate d'accomplir une glorieuse carrière, en compagnie de son « frère cadet » le type Lied, plus simple mais peut-être plus expansif; en attendant que le type Menuet et le type Rondeau, plus éloignés de leur maturité, fussent en âge de contracter les fructueuses alliances que Beethoven leur réservait.

Ainsi s'accroissent à la fois dans la Sonate l'*unité* de conception et la *variété* de réalisation : tous ses matériaux sont aptes à recevoir d'une intelligence géniale l'organisation hiérarchique qui leur fait encore défaut.

En élevant les *thèmes* au rang et à la dignité d'*idées musicales*, Beethoven saura les *mettre en action* par le *développement* de leurs forces latentes, solidement appuyées sur des *assises tonales* inébranlables.

HISTORIQUE

8. — DIVISIONS DE L'HISTOIRE DE LA SONATE PRÉ-BEETHOVÉNIENNE.

En étudiant au point de vue *technique* la transformation de la Suite en Sonate, on a vu que la coexistence assez prolongée de ces deux genres rendait difficile leur délimitation respective : on ne sera donc pas surpris de nous voir citer, dans cette *section historique*, des œuvres que leur forme imprécise permettrait, en apparence tout au moins, de rattacher aussi aisément à l'histoire de la Suite qu'à celle de la Sonate. L'indétermination de leurs titres elle-même pourrait aussi bien justifier l'une ou l'autre de ces deux classifications.

Toutefois, si l'on veut bien prendre pour guides les caractères distinctifs de la Sonate, tels qu'ils viennent d'être établis au triple point de vue du *cycle*, du *style* et de la *forme*, la mention spéciale des compositeurs, dont les œuvres affectent tout au moins *l'un* de ces caractères, paraîtra plus légitime dans l'histoire de la Sonate, car l'étude de ces œuvres est une introduction logique à celle des Sonates complètement organisées et reconnaissables aux trois signes suivants :

1° réduction de l'ensemble de l'œuvre ou du *cycle* à *quatre* pièces au plus, rarement *cinq*, et désignation de ces pièces par leur sentiment rythmique excluant de plus en plus l'idée de danse;

2° substitution du *style galant* au style strictement polyphonique des Motets et des Madrigaux, des Fugues et des Suites;

3° apparition graduelle de la *forme ternaire* monothématique d'abord, puis un peu plus tard, en Allemagne, nettement dithématique.

Historiquement, ces trois modifications constitutives de la Sonate sont apparues dans cet ordre, en Italie comme en Allemagne ; toutefois le type nouveau de la forme Sonate ne fut véritablement créé qu'après l'évolution *ternaire* de son mouvement initial.

Par la lecture et la comparaison de nombreuses œuvres italiennes, françaises ou allemandes appartenant à l'époque de la Suite, on peut aisément se rendre compte que cette évolution *ternaire* apparaît exclusivement dans des compositions déjà restreintes à *trois* ou *quatre* mouvements, et affranchies pour la plupart du joug de la polyphonie stricte et des rythmes de la danse. Ces œuvres, très souvent intitulées *Sonates*, même si elles ne contiennent pas la plus vague esquisse d'une *réexposition*, sont Sonates en effet par leur modification *générique*; mais elles n'ont point encore subi la transformation *typique* du régime binaire en régime ternaire.

On chercherait vainement du reste la trace de cette dernière transformation dans les œuvres françaises qualifiées ou non de Sonates par leurs auteurs : Suites elles étaient, Suites elles sont demeurées, en dépit du nombre restreint de leurs pièces ou même du style galant qu'elles ont adopté ; aussi furent-elles étudiées au chapitre précédent (p. 136 et suiv.), tandis qu'il nous reste à faire connaître maintenant, en Italie et en Allemagne seulement, les étapes successives de la lente évolution de la Sonate.

Il semble toutefois que cette évolution se soit produite en sens inverse dans chacun de ces deux pays : en Italie, après une assez belle floraison au temps de Corelli, la Sonate tombe promptement en décadence et disparaît; en Allemagne, au contraire, son élaboration paraît un peu plus lente, mais sa forme se perfectionne sans cesse, faisant pressentir de plus en plus nettement les créations géniales du maître de Bonn. Ces tendances opposées se manifestent presque simultanément dans les deux écoles; mais, en raison de leurs destinées, nous étudierons les Italiens avant les Allemands, dans cette brève histoire qui sera divisée de la manière suivante :

La Sonate italienne (§ 9) :
— Corelli, ses prédécesseurs et successeurs;
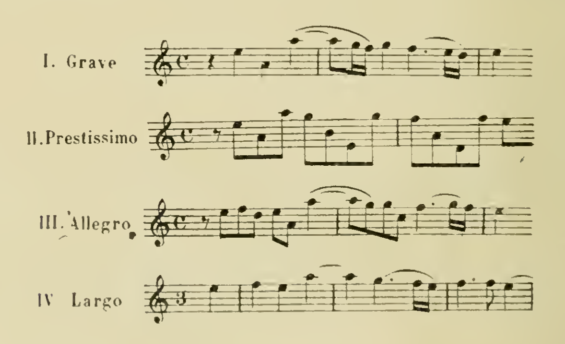
La Sonate allemande (§ 10, 11, 12), divisée en trois périodes :
— Première période : *La Sonate primitive* (§ 10), de Kuhnau à J.-S. Bach;
— Deuxième période : *La Sonate dithématique* (§ 11), Ch.-Ph.-Em. Bach et ses contemporains;
— Troisième période : *Les prédécesseurs de Beethoven* (§ 12), Haydn, Mozart, Rust.

9. — LA SONATE ITALIENNE.

Le père de la Sonate italienne est, sans contredit, **Giovanni LEGRENZI** (voir ci-dessus, p. 125). Bien que ses *Sonate da Camera* soient conçues en forme Suite, et que la construction *ternaire* n'y apparaisse nulle part, elles ont déjà de la Sonate le *cycle* musical, c'est-à-dire un nombre de mouvements réduit à *trois* ou *quatre*. Sa célèbre *Benivoglia*, op. 8, n° 1, (1667) servit de modèle à toutes les Sonates italiennes postérieures; elle est ainsi divisée :

1° *Allegro*, C, en *si* ♭.
2° *Adagio*, 3, en *sol*.
3° *Allegro*, 6/8, en *ré*.
4° *Presto*, 3/4, en *si* ♭.

Dans ce même ordre d'idées, nous devons signaler **Giovanni Battista VITALI**, qui osa réduire à *trois* le nombre des pièces de ses Suites-Sonates, dans lesquelles on trouve parfois, comme plus tard chez Corelli, un thème générateur qui régit tous les morceaux du *cycle* Qu'on lise par exemple sa deuxième Sonate (publiée à Bologne en 1677), où les *quatre* mouvements procèdent d'un thème identique :



Cette conception thématique sera, deux siècles plus tard, reprise par César Franck et érigée en principe conscient dans sa Sonate pour violon (voir chap. v).

Nous mentionnerons enfin **Giovanni Battista BASSANI** (1657 † 1716), qui fut maître de chapelle du duc de Ferrare et qui enseigna l'art du violoniste à A. Corelli. Les Sonates de Bassani sont toutes de coupe *binaire*, mais cependant très antérieures aux quatre premières œuvres

de Corelli, bien qu'elles aient été publiées postérieurement à celles-ci. C'est certainement l'étude approfondie des œuvres de son maître qui fit adopter au grand Arcangelo la forme générale en *quatre* ou *cinq* mouvements à laquelle il resta toujours fidèle.

Nous arrivons maintenant à l'époque qui vit fleurir et se développer en Italie la véritable *forme Sonate*, constituée non seulement par le nombre restreint des mouvements, mais surtout par la coupe *ternaire* de la pièce initiale.

Voici la liste des principaux compositeurs :

Arcangelo Corelli.	1653 † 1713
Francesco Geminiani	1680 † 1762
Francesco Maria Veracini. . . .	1685 † 1750
Giuseppe Tartini.	1692 † 1770
Pietro Locatelli.	1693 † 1764
Giovanni Battista Pescetti. . .	1704 † 1766
Baldassare Galuppi.	1706 † 1784
Pietro Nardini.	1722 † 1793
Gaetano Pugnani.	1731 † 1798

Arcangelo CORELLI, né à Fusignano et élève de Bassani pour le violon, fut quelque temps musicien de cour à Munich, puis, en 1681, il revint s'établir à Rome, dans le palais même du cardinal Ottoboni, grâce à la protection duquel il eut le loisir de penser et d'écrire ses œuvres sans nul autre souci.

Ses quarante-huit premières Sonates (1683 à 1694) pour deux violons avec basse continue d'orgue, de clavecin ou d'archiluth, en quatre livres, relèveraient plutôt de l'ordre de la Musique de Chambre ; mais son œuvre la plus importante est un recueil de « Douze Sonates à deux » pour violon et basse continue au clavecin, op. 5, qui parut en 1700 et atteignit en peu de temps cinq éditions consécutives (1).

Cette œuvre exerça une influence considérable, en Italie et en Allemagne, sur les compositeurs contemporains de Corelli et même sur ses successeurs ; on lui doit en effet la consécration définitive du principe *ternaire* appelé à opérer une si grande révolution dans la structure des œuvres musicales.

La plupart des Sonates de Corelli, à l'exception de la 12e (suite de *Partite* ou Variations sur un air alors en vogue, *La Follia*), sont en *cinq* mouvements, au cours desquels on ne rencontre que deux repos, le

(1) Ces douze Sonates existent avec la basse assez convenablement réalisée, dans une publication anglaise, chez Novello, Ewer a. Cº, à Londres : *Albums for violin and pianoforte*, 11 et 12.

Grave initial étant toujours enchaîné au morceau suivant, et l'*Adagio* ou le *Largo*, au finale :

{ 1° *Grave* ou *Adagio*, représentant l'ancien *Prélude* ;
{ 2° *Allegro* (relié au précédent).
3° *Vivace* (séparé).
{ 4° *Adagio*, ou *Largo* ;
{ 5° *Allegro*, ou *Vivace*, ou *Gigue* (relié au précédent).

Le mouvement vif du milieu n'est qu'une sorte de *moto perpetuo* destiné à faire valoir la dextérité du violoniste. Quant à l'*Adagio*, il est presque toujours dans une tonalité autre que la principale.

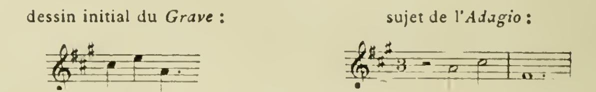
Il conviendra d'étudier particulièrement la 1re, la 6e, la 9e et la 11e.

Dans la 1re Sonate, en RÉ, le *Grave*, orné d'une sorte de *jubilus*, se répète deux fois, oscillant de la *dominante* à la *tonique*; le thème du premier *Allegro* y est réexposé par la basse continue, tandis que le violon brode des ornements au-dessus ; de plus, il sert aussi de sujet principal à l'*Allegro* qui termine l'œuvre :



Cette disposition est assez fréquente à cette époque, mais elle ne reparaîtra plus guère qu'avec Beethoven.

La 6e Sonate, en LA, est à peu près conçue de la même manière, mais ici c'est le mouvement *Grave* qui expose les deux éléments mélodiques sur lesquels est bâtie la composition entière. Ainsi, le dessin initial forme le thème de l'*Adagio* médian :



tandis qu'un second dessin, également exposé dans le *Grave*, reparaît comme sujet de l'*Allegro* suivant :



trois des morceaux, sur *cinq*, sont donc faits sur le même sujet.
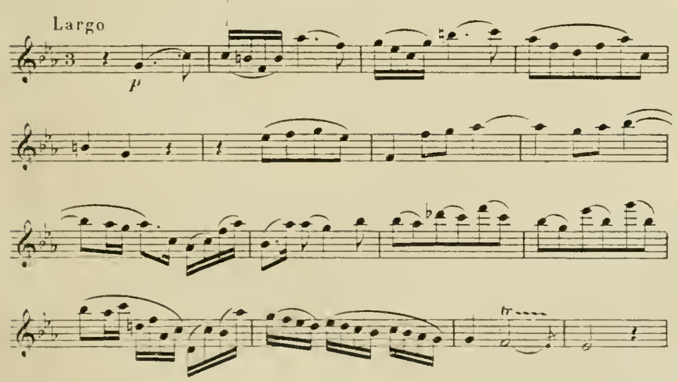
La 9e Sonate, en LA également, quoique manifestement écrite dans le style de la Suite, offre un exemple assez rare d'intrusion de la forme *ternaire* dans l'air de danse : la *Gigue* et la *Gavotte*, reniant leur origine

binaire, contiennent toutes deux une *réexposition* tonale de leur dessin initial.

Enfin, la 11e Sonate, en *mi*, est un vrai modèle réduit de ce que cette forme était appelée à devenir plus tard. A une courte introduction intitulée *Preludio* succède un *Allegro* plein de verve et plus mélodique que les morceaux similaires des autres sonates : on a pu le constater, du reste, par le thème principal que nous avons cité précédemment (p. 158). Cette Sonate contient ensuite un *Adagio* en *ut ♯*, puis un *Vivace*, ancêtre du *Scherzo* beethovénien, et enfin une *Gavotte* de forme *binaire* qui termine l'œuvre.

Francesco GEMINIANI naquit à Lucques et se fixa, dès 1714, à Londres, où son talent de virtuose lui créa bientôt une situation prépondérante. Après un séjour à Paris, où il fit graver plusieurs de ses œuvres, de 1748 à 1755, il retourna en Angleterre et mourut à Dublin, à l'âge de quatre-vingts ans passés.

C'est à Geminiani que l'on doit la plus ancienne de toutes les méthodes de violon, dans laquelle il fait déjà monter l'exécutant jusqu'à la sixième position (1740). Ses Sonates sont d'ordinaire en *quatre* mouvements : *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*. On connaît de lui, dans cette forme : vingt-quatre *Solos* de violon, op. 1 et 2 (1716), et douze Sonates avec basse continue, op. 11, parmi lesquelles nous citerons la Sonate en *ut*, dont le *Largo* présente une ligne mélodique vraiment émouvante par son expression douloureusement tourmentée :



Belle phrase musicale, et presque digne de la plume d'un Bach !

Francesco Maria VERACINI, florentin, fut le maître de Tartini (voir ci-après, p. 182). D'abord musicien de chambre de l'électeur de Saxe, à

Dresde, il devint ensuite chef de la musique du comte Kinsky, à Prague, où il passa le reste de sa vie.

Il publia à Dresde, en 1721, douze Sonates pour violon et basse continue, toutes en *quatre* mouvements : *Ouverture* (ou *Ritornello*), *Allegro, Largo* (ou *Mennet*) et *Gigue* (ou *Rondeau*).

Giuseppe TARTINI est né à Pirano, près de Venise. Pendant ses études de droit à Padoue, il enleva et épousa secrètement une nièce du cardinal Cornaro. Accusé de rapt et poursuivi pour ce fait, il se réfugia dans le monastère des Franciscains d'Assise et, durant les deux années qu'il y resta, il travailla assidûment la musique sous la direction de l'organiste du couvent, Pater Boemo. Le cardinal Cornaro ayant pardonné, Tartini revint à Padoue auprès de sa jeune épouse, et sa réputation de virtuose du violon prit, en peu de temps, de considérables proportions.

Déjà célèbre à vingt-deux ans et recherché par tous les amateurs, il eut l'occasion d'entendre Veracini à Venise, et, mettant de côté toute vanité personnelle, il sut reconnaître que son éducation musicale était fort imparfaite. Il eut donc le courage de renoncer momentanément à ses succès et se rendit à Ancône auprès de Veracini, afin de profiter de ses conseils.

Ce fut au cours de ces années de retraite volontaire qu'il fut amené à découvrir la théorie des *sons résultants* et qu'il conçut la première idée de son *Trattato di Musica* (1).

En 1721, il fut choisi comme chef d'orchestre de la basilique de Saint-Antoine, à Padoue, où il fonda une école qui forma un grand nombre de violonistes célèbres. Il mourut dans la même ville après de fréquents voyages dans diverses cours d'Allemagne.
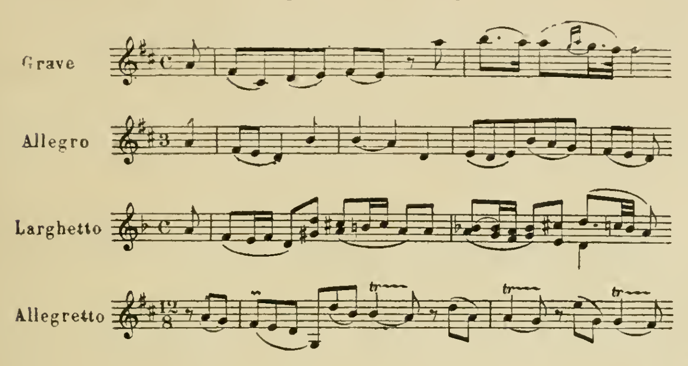
Tartini était plein de cœur ; on cite de lui des traits de grande générosité : lorsqu'un élève lui paraissait bien doué, il refusait obstinément de recevoir de lui aucune rétribution, disant que « le temps dépensé pour la musique ne pouvait être payé ».

Il laissa cent deux Sonates pour violon et basse continue, toutes en *quatre* mouvements : *Grave*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*. Cinquante-cinq d'entre elles seulement ont été gravées, les douze premières à Paris, op. 1, les autres, en six recueils, op. 2 à 7, à Venise.

La *Sonata del Diavolo* (dite *le Trille du diable*), la plus connue mais non la plus intéressante de ses œuvres, fut publiée à part. Il l'avait écrite en 1713, d'après un rêve qu'il raconte en détail dans une lettre adressée à l'astronome Lalande (2).

(1) Voir Ier liv., page 137.
(2) Voir *Dictionnaire de musique* de Choron, t. II, p. 360.

Les Sonates de Tartini sont écrites dans le style de celles de Corelli, mais avec un sentiment plus complet de la forme, la *réexposition* y prenant une place prépondérante ; comme Corelli, il enchaîne entre eux la plupart des morceaux ; parfois même, tous sont construits, sinon sur un thème unique, du moins sur des dessins très proches parents les uns des autres. Dans la Sonate en RÉ (1), par exemple, on verra circuler le dessin initial à travers les *quatre* morceaux qui constituent l'œuvre :



Pietro **LOCATELLI**, né à Bergame et élève personnel de Corelli, s'établit à Amsterdam où il mourut. Il contribua puissamment à faire progresser l'art du violon, surtout en ce qui concerne les *doubles cordes*.

Il réduisit encore le nombre des pièces de la Sonate ; ses douze Sonates pour flûte et basse continue, op. 2, publiées aussi pour violon, ne comptent chacune que *trois* mouvements : *Andante*, *Adagio*, *Presto*. Les six Sonates pour violon, op. 6 (1737), sont en *quatre* mouvements : *Grave*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, qui s'enchaînent tous sans interruption. L'une des plus belles est celle en *sol* (2) ; elle est d'une grande noblesse d'invention, et son *Adagio* en *ut*, dont nous donnons ci-dessous la mélodie initiale, offre un type absolument complet de la *forme lied* en *trois* sectious :



Giovanni Battista PESCETTI, vénitien, élève de Lotti et organiste du deuxième orgue de Saint-Marc en 1762, publia, en 1739, neuf *Sonate per Gravicembalo*, en *trois* et *quatre* mouvements. Pescetti fut le
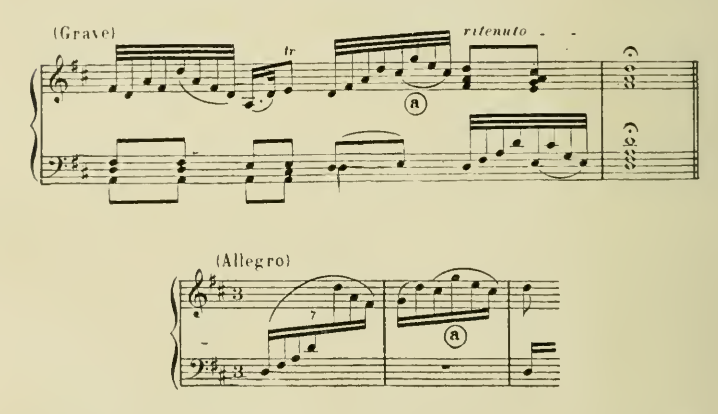
(1) Ed. Peters, *David's höhe Schule*, vol. II, page 134.
Ibid., page 158.

premier compositeur italien qui osa, en dépit de l'étymologie, nommer *Sonates* des œuvres pour un instrument à clavier *seul* (1).

Baldassare GALUPPI (dit *il Buranello*, du nom de sa ville natale, Burano), étudia sous la direction de Lotti et passa la plus grande partie de son existence à Saint-Pétersbourg, où il composa un grand nombre d'opéras comiques.

Il écrivit douze Sonates pour clavecin, publiées en deux livres, à Londres (1754). Ces Sonates sont intéressantes en ce qu'elles marquent une phase de transition ; quelques-unes sont en *quatre* mouvements, mais la plupart en *trois* et même en *deux*.

L'une d'entre elles, en RÉ, comprend un *Grave*, un *Allegro* et un *Andantino* ; il faut noter la curieuse cadence qui termine le *Grave* initial, et donne naissance au dessin mélodique (*a*) de l'*Allegro* suivant, en rythme inégal de *sept* et *six* doubles croches :



Pietro NARDINI, toscan et élève de Tartini, fut, de 1753 à 1767, violoniste solo de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, puis revint en Italie, en 1770, pour occuper le poste de directeur de la musique à la cour de Florence. On connaît de lui six Sonates pour violon et basse continue, op. 2, et six *Soli* de violon, op. 5.

Gaetano PUGNANI, de Turin, fut maître de chapelle de la cour dans cette ville et eut pour élève le célèbre Viotti. Il écrivit quatorze Sonates pour violon seul.

(1) On a vu (notes des pages 106 et 153) que cette application, alors nouvelle, du nom de *Sonate* avait bientôt fait oublier complètement l'acception originelle.

En Allemagne, Kuhnau (voir ci-après, p. 185) avait déjà écrit en 1692 une *Sonate* pour clavecin *seul*.

Nardini et Pugnani furent les derniers compositeurs de Sonates en Italie ; avec eux commença la décadence, car, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, le *Concerto*, forme où la musique cédait le pas à la virtuosité, sévissait dans toute la péninsule, tandis que l'art d'écrire la Sonate et la Musique de Chambre s'y était complètement perdu.

10. — LA SONATE ALLEMANDE PRIMITIVE.

Le rôle que Legrenzi avait joué à l'égard de la Sonate italienne fut dévolu, en Allemagne, à **Dietrich BECKER** (voir ci-dessus, p. 143). Ce remarquable compositeur, dans ses *Musikalische Frühlings Früchte* (1), adopta en effet la construction en *trois* mouvements (*Allegro*, *Adagio*, *Allegro*), pour ses Sonates à deux violons et basse continue ; mais toutes celles-ci sont écrites en forme Suite et sans apparence de retour au thème initial. Nous ne pouvons donc compter Becker parmi les compositeurs de Sonates à forme *ternaire*, bien qu'il ait contribué certainement, en Allemagne, à l'éducation des promoteurs de la Sonate primitive, dont la liste suit :

Johann Kuhnau.	1660 † 1722
Johann Mattheson.	1681 † 1764
Georg Philip Telemann.	1681 † 1767
Christoph Graupner.	1683 † 1760
Georg Friedrich Haendel. . . .	1684 † 1759
Johann Sebastian Bach.	1685 † 1750

Johann KUHNAU (voir ci-dessus, p. 144) exerça une influence considérable sur la direction de la musique instrumentale en Allemagne. Sa célèbre Sonate en *si♭*, publiée en 1692, comme appendice à la seconde partie de la *Clavierübung*, avec cette originale dédicace « composée pour le plaisir particulier des amateurs de clavecin », est certainement la première œuvre écrite en ce genre pour un instrument à *clavier*. La forme *ternaire* ne s'y montre pas encore, mais la construction est essentiellement différente de celle de la Suite. Elle est en *quatre* parties : un *Prélude* majestueux, une *Fugue* très mouvementée, un *Adagio* à la *sous-dominante* suivi d'un court *Allegro* de transition qui ramène le Prélude. A la fin, se trouve l'épigraphe : *Soli Deo Gloria !*

Mais c'est surtout dans le recueil intitulé *Frische Klavier Früchte*, et dédié au comte J.-A. Losy, conseiller du Saint-Empire, que Kuhnau commence à entrevoir la forme définitive de la Sonate.

Les sept œuvres qui composent ce recueil sont toutes en *quatre* mou-

(1) Les Fruits musicaux du printemps.

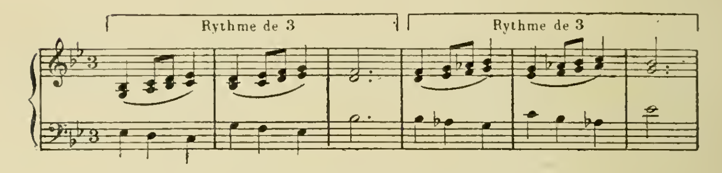
vements entrecoupés parfois de courts *Adagios ;* la 4e Sonate, en *ut*, offre une construction assez particulière :
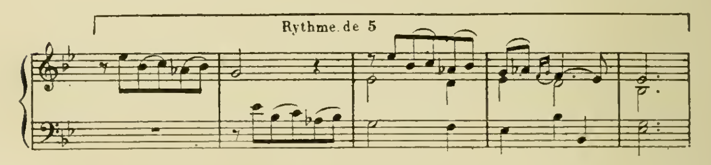
1° *Vivace* ainsi divisé :
— Exposition en deux longues parties, du thème initial (A), en *ut*, avec reprise de la seconde partie et modulation à la *D.* ;
— Partie médiane très courte ;
— Réexposition du thème initial (A), à la *T.*, et conclusion en *UT* par la *tierce picarde* (voir ci-dessus, p. 131).

2° *Adagio* fantaisiste, allant de *LA* ♭ à *ut* et enchaîné à la pièce suivante ;

3° *Allegro* fugué, construit en forme Sonate de coupe *ternaire* ;

4° *Menuet*, aussi original par sa forme que par sa ligne mélodique : il commence en *MI* ♭, *relatif* majeur du ton principal, s'infléchit peu à peu vers celui-ci et termine enfin en *UT*, au moyen de la *tierce picarde* ; de plus, la phrase y est constamment présentée en rythmes successifs de *trois* et de *cinq* mesures :





Il est donc de toute justice de considérer Kuhnau comme le créateur de la *Sonate allemande primitive* dans la forme où elle fut consolidée par ses successeurs, jusques et y compris Sébastien Bach (1).

Johann MATTHESON. Ce n'est point la première fois que nous rencontrons le nom de ce bizarre personnage, à la fois musicien, juriste, diplomate, écrivain et chanoine, qui émit d'intéressantes théories sur la plupart des connaissances humaines (2).

Dès son plus jeune âge il étudiait simultanément la musique, sous la direction du célèbre Pretorius, le droit et les langues étrangères. A vingt ans, il était ténor à l'opéra de Hambourg, sa ville natale, et y dirigeait un peu plus tard, comme chef d'orchestre, une œuvre dramatique de sa composition, *die Pleyaden*. En 1706, il est nommé secrétaire de léga-

(1) Il existe une édition moderne à peu près complète des œuvres de Kuhnau pour clavecin, dans la publication intitulée *Denkmaler deutscher Tonkunst*, 1re partie, IVe vol. Breitkopf et Hærtel, 1901.

(2) Voir notamment ci-dessus, p. 30 et 82.

tion en Angleterre ; en 1715, il devient chanoine de Hambourg et directeur des cérémonies de la cathédrale, pour les offices de laquelle il composa nombre de Messes et de Passions, sans compter trente Oratorios.

Atteint de surdité vers sa quarantième année, il abandonna complètement la pratique de l'art musical pour se livrer aux études critiques.

Parmi ses écrits publiés, et sans parler de ceux qui concernent la théologie ou la jurisprudence, on connaît de lui plus de trente volumineux ouvrages sur la théorie et l'histoire musicales; nous lui devons même la plus grande partie de nos renseignements sur les compositeurs et les compositions de son époque. Ses principaux ouvrages, que devraient connaître tous les artistes désireux de s'instruire, sont :

1° *das neueröffnete Orchester, oder gründliche Anleitung wie ein Galanthomme eine vollkommende Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen möge* (1) (1713) ;

2° *das beschützte Orchester* (2) (1717), dédié « aux treize meilleurs musiciens de son temps » ; ce sont : G. Vertouch, J.-J. Fux, J.-D. Heinichen, G.-F. Hændel, R. Keiser, J.-P. Krieger, J. Krieger, J. Kuhnau, C. Ritter, J.-C. Schmidt, A. Stricker, G.-P. Telemann, J. Theile ; on n'y trouve point le nom de J.-S. Bach.....

3° *das forschende Orchester* (3) (1721) ; dans ces trois traités, Mattheson émet d'abord une théorie générale de la musique, avec beaucoup d'ingénieuses remarques, notamment sur les propriétés des divers instruments ; il réfute ensuite les raisonnements de ceux qui soutenaient encore les principes de la solmisation et l'usage des anciens modes ; il établit enfin une sorte de philosophie de l'harmonie et du contrepoint :

4° *Exemplarische Organisten Probe im Artikel vom General-Bass* (4) (1719), sorte de traité d'accompagnement où les citations mathématiques et architecturales sont en aussi grand nombre que les pièces de musique ;

5° *der musikalische Patriot* (5) (1728) ;

6° *der vollkommene Kapellmeister* (6) (1739), le plus important de ses ouvrages, dans lequel il enseigne tout ce qu'un directeur de musique devait savoir à cette époque. L'ouvrage est divisé en trois parties : 1° « Réflexions scientifiques sur les connaissances nécessaires au maître de musique » ; 2° « L'art de composer une mélodie, ou la création d'un

(1) L'orchestre dévoilé, ou les principes au moyen desquels un *galant homme* peut acquérir une parfaite connaissance de la grandeur et de la dignité de la noble musique.

(2) La défense de l'orchestre.

(3) L'orchestre approfondi.

(4) L'art de l'organiste, en matière de basse continue, enseigné par des exemples.

(5) Le patriote musicien.

(6) Le parfait maître de chapelle. Voir le chapitre de la Fugue, où cet ouvrage est cité assez longuement (pages 30 et 31).

chant monodique » ; 3° « L'assemblage de plusieurs mélodies ou l'art de la polyphonie qu'on appelle aussi harmonie ». Les exemples musicaux s'y trouvent en grand nombre ; ils sont souvent extraits d'œuvres *modernes*, pour l'époque de Mattheson, ce qui peut fournir au musicologue de précieux documents.

Son dernier ouvrage, intitulé *Gründlage einer Ehrenpforte* (1), fut l'un des premiers dictionnaires d'histoire musicale, dans lequel sont mentionnées la vie et les œuvres des compositeurs, professeurs et exécutants alors connus.

Outre ce bagage littéraire et ses œuvres d'église et de théâtre, Mattheson laissa douze Sonates pour deux et trois flûtes, sans basse continue (1708); un recueil de douze Sonates pour flûte et clavecin (1720), intitulé *der Virtuös ;* et enfin, une Sonate pour clavecin *seul* (1713), dédiée « à la personne qui saura la mieux jouer » (*die sie am besten spielen wird*). Cette œuvre est extrêmement intéressante comme construction : elle pose nettement le principe, déjà entrevu par Kuhnau, du retour au ton par la *réexposition* complète de la mélodie initiale. Elle est en *un seul* mouvement, divisé en *trois* parties :

1. Exp. du th. A, en *SOL* ;
   — Passage de transition ;
   — Th. A, exposé à la *D.* ;
   — Passage de transition ;
   — Th. A, exposé à la *T.*, en forme abrégée.
2. Fragments du th. A, exposés à la *SD.*, à la *T*, à la *D* et au *Rel.* de la *D.*, avec conclusion.
3. Reproduction intégrale de la première partie en *SOL*.

Cette composition marque une sorte d'état intermédiaire entre la *Sonate-Suite* et la forme définitive : c'est en cela surtout que consiste son intérêt.

Georg Philip TELEMANN, né à Magdebourg, commença par étudier le droit à l'université de Leipzig ; mais bientôt, cédant à sa passion pour la musique, il abandonna la jurisprudence et devint, en 1704, organiste de la *Neu-Kirche*, à Leipzig. En 1709, il fut choisi comme maître de chapelle des cours de Baireuth et d'Eisenach ; ce fut pendant ses séjours dans cette dernière ville qu'il se lia d'amitié avec J.-S. Bach dont il tint sur les fonts baptismaux le troisième fils Charles-Philippe-Emmanuel. Ayant accepté, en 1721, le poste de directeur de la musique à Hambourg, il passa dans cette ville tout le reste de sa vie.

Ses œuvres dans la forme Sonate furent, pour la plupart, gravées de

(1) Fondations d'un Arc de triomphe.

sa main ; elles consistent en douze Sonates pour violon, en deux recueils (1715-1718) ; six Sonates pour deux flûtes (ou deux violons) sans basse ; six Sonates pour clavecin et douze Sonates *mélodiques* pour violon (ou flûte), avec basse continue.

Son ouvrage *der getraue Musikmeister*, paru en 1728, contient aussi plusieurs Sonates.

Christoph GRAUPNER, né à Kirchberg, dans les montagnes de Saxe, d'abord élève de Kuhnau à l'école Saint-Thomas de Leipzig, devint, en 1709, maître de chapelle de la cour de Darmstadt ; ses dernières années furent attristées par l'affaiblissement graduel et la perte de sa vue.

Graupner fut l'un des plus importants disciples de Kuhnau et parut même désigné, à la mort de celui-ci, pour le remplacer à la tête de la *Thomas Schule* ; mais il retira modestement sa candidature devant celle de J.-S. Bach.

Comme tous les musiciens de son époque, il grava lui-même la plus grande partie de ses œuvres, et laissa aussi un grand nombre de manuscrits qui n'ont point été publiés. Ses principaux ouvrages sont deux recueils de Sonates, parus sous les titres *Monatliche Klavierfrüchte* (1722) et *die vier Jahreszeiten* (1733).

Georg Friedrich HÆNDEL (voir ci-dessus, p. 146) publia, avant 1740, douze Sonates pour violon (ou flûte) avec basse chiffrée, et ensuite, treize Sonates pour hautbois (ou violon, ou flûte) avec basse continue ; ces dernières seules sont dans la forme Sonate proprement dite.

Johann Sebastian BACH (voir ci-dessus, p. 76 et 147). Aucune forme ne pouvait rester étrangère au génie qui synthétise dans son œuvre toutes les tendances de l'art musical de la première moitié du XVIIIe siècle ; aussi retrouvons-nous le grand Bach au chapitre de la Sonate comme à ceux de la Fugue et de la Suite, et cependant ce n'était pas à ce prodigieux esprit qu'il était réservé d'affranchir la Sonate du joug de la suite, pour la doter de sa forme définitive. Mais il était écrit que le nom de Bach devait être attaché à l'idée de progrès musical, et ce fut le troisième fils de Jean-Sébastien qui accomplit la réforme nécessaire, comme nous le verrons plus loin (p. 193).

Si nous citons ici les Sonates de J.-S. Bach, ce n'est point qu'elles se rattachent toutes au genre que nous traitons ; un certain nombre d'entre elles présentent, en effet, tous les caractères de la *musique en trio*.

style qui relève de la Musique de Chambre (1), mais il nous a semblé qu'on s'étonnerait à bon droit de ne point voir cités ici, au moins dans une nomenclature, ces chefs-d'œuvre si connus. D'autre part, comme nombre de ceux-ci sont en forme *ternaire*, nous ne sommes point hors de notre sujet en les analysant dans ce chapitre.

Bach composa une vingtaine de Sonates environ : six pour orgue (en *trio*), trois pour flûte et clavecin (en *trio*), trois pour viole de gambe et clavecin, six pour violon avec clavecin accompagnant ; enfin, quelques autres pour plusieurs instruments : deux violons, deux clavecins, flûte, violon et basse continue, etc.

La plus grande partie de ces Sonates datent, ainsi que les Suites, de la période de Cœthen ; seules, les six Sonates pour violon, écrites de 1726 à 1730, peuvent être attribuées à l'époque de Leipzig.

Contrairement à ce qui se produisit chez les compositeurs italiens, il semble que Bach ait voulu accroître le nombre des pièces de la Sonate au lieu de le restreindre. En effet, ses premières Sonates paraissent construites comme celles de Locatelli : les Sonates pour orgue et celles pour flûte, par exemple, ne comptent que *trois* mouvements. Les œuvres postérieures au contraire (Sonates pour violon et pour viole de gambe) en offrent toujours *quatre*, parfois même *cinq*, et se rapprochent ainsi de la construction cyclique de Corelli. Il s'en faut toutefois qu'elles procèdent de la même esthétique, car leur écriture en *trio* révèle déjà une tendance vers l'art *collectif* de la *Musique de Chambre*, tandis que chez Corelli, l'instrument récitant, toujours traité comme une *personnalité* à part, fait présager l'avènement prochain du style décadent qui donnera naissance au *Concerto*.

Nous allons examiner rapidement les plus importantes de ces Sonates. Les six Sonates en *trio*, dites pour orgue, furent composées par Bach de 1722 à 1727, pour le clavecin à deux claviers et pédalier, dans le but de préparer son fils aîné Wilhelm-Friedemann au jeu de trois claviers indépendants. La plupart sont écrites dans la forme de la Suite ou du *Concert* (2) ; seule, la 5e en UT présente, en ses *trois* parties, les caractères de la Sonate primitive. Le premier mouvement contient une *réexposition* très nette à la *tonique*, et le second morceau (*Largo*, 6/8) est un vrai *lied* en *trois* sections.

Des trois Sonates en *trio* pour flûte et clavecin, la 1re, en *si*, est à
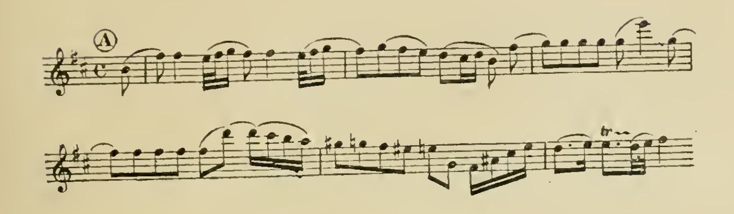
(1) Bach donne lui-même, dans ses manuscrits, la dénomination de *trio* à la 2e Sonate pour flûte, et écrit, en tête des six Sonates de violon, le titre suivant qui ne laisse aucun doute sur sa pensée à cet égard : *Sei Suonate a Cembalo e Violino solo, col basso per Viola da Gamba accompagnato se piace*. Tout ce qui concerne la *musique en trio* et la Musique de Chambre sera étudié dans la Seconde Partie du présent Livre.

(2) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

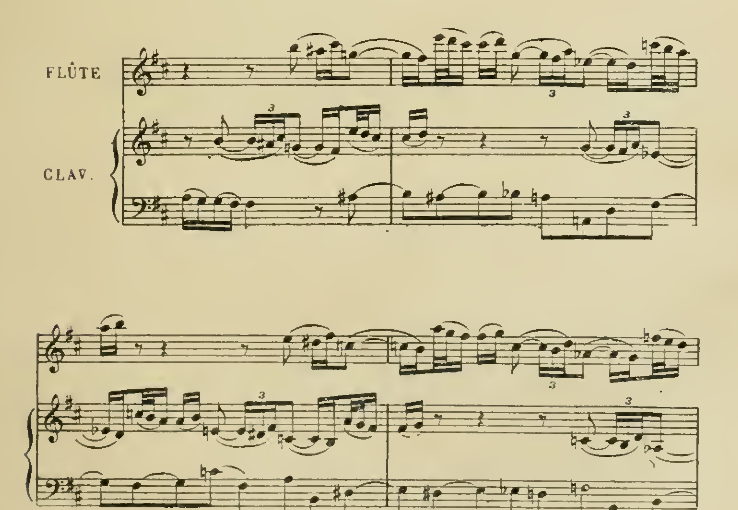
étudier attentivement, car sa construction est très en avance sur celle des autres Sonates de Bach.
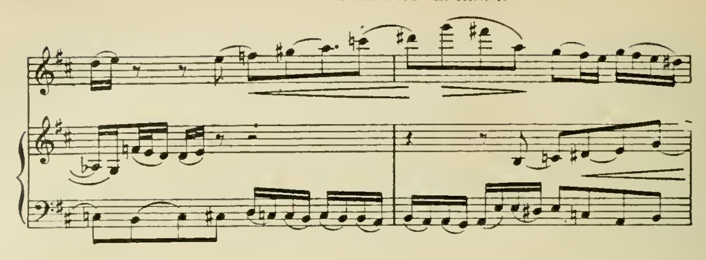
En voici l'analyse et le thème principal :
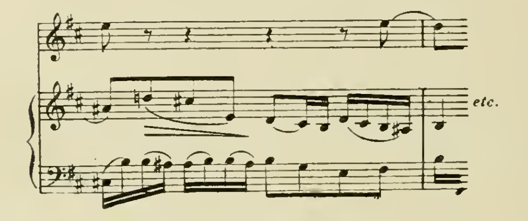
Exp. du thème unique (A) en *si* ;
— Passage modulant;
— Th. A, exposé à la *SD*., en *fa* ♯ ;
Partie médiane, avec repos en *SOL* et *mi*, par A;
Réexp. du th. A, en *si*, avec *canon* et Conclusion.



Ce thème si expressif s'accroît encore en intérêt, lors de la *réexposition* de son second membre de phrase formant *canon* sur divers degrés, pendant près de vingt mesures :







Ce mouvement initial est, à tous points de vue, une pièce de premier ordre.

Le *Largo* au ton *relatif* majeur est traité en forme *binaire*.

Quant au *Presto* final, il commence par une Fugue et se résout en un *Allegro*, *binaire* également, simple variation du sujet de la fugue précédente.

Les deux autres Sonates, en *MI* ♭ et *la*, offrent aussi des mouvements en forme *ternaire* avec *réexposition* apparente du thème.

Il en est de même des trois Sonates pour viole de gambe ; deux d'entre elles sont précédées d'une large introduction.

Arrivons aux Sonates pour violon dont l'étude, cependant si féconde en enseignements précieux pour les violonistes, a été jusqu'à présent bannie, on ne sait pourquoi, des programmes officiels.

La 2e, en *LA*, est ainsi construite :
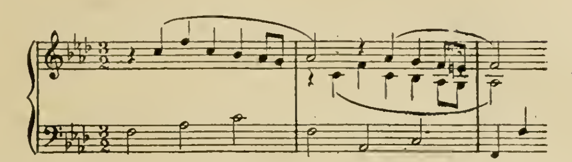
> 1° *Adagio*, en *canon* interrompu seulement par trois cadences à la *D.*, au *Rel.* et à la *T.*;
> 2° *Allegro*, fugué, dans la forme du Concert (1) avec *réexposition* complète dans le ton principal ;
> 3° *nd* *te* (en *fa* ♯), admirable phrase de vingt-neuf mesures en *canon* régulier entre le violon et la partie haute du clavecin;
> 4° *Presto* de coupe *ternaire* avec *réexposition*

La 3e, en *MI*, présente une coupe identique.

La 5e, en *fa*, débute par un *Largo* en forme *lied* d'une expression

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

calme, dont nous ne retrouverons plus d'exemple que dans les grands *Andante* beethovéniens :



Enveloppée dans ce dessin persistant, s'expose, au grave du violon, une noble et pénétrante mélodie. Bien peu de violonistes savent la présenter d'une façon assez soutenue pour rendre saisissable la belle envergure de sa ligne synthétique. Les trois sections de cet admirable *lied* sont ainsi constituées :

SECT. I. *Exp.* en *fa*, avec cadence en *LA* ♭;
SECT. II. *Partie modulante*, revenant vers le ton principal ;
SECT. III. *Reexp.* en *fa* simplifiée mélodiquement, et s'enchaînant à l'*Allegro* au moyen d'une cadence à la *D*.

Les autres mouvements sont également de coupe *ternaire*.

La 6ᵉ Sonate, en *SOL*, se rapprocherait davantage du style de la *Suite* : elle est en *cinq* mouvements :

1° *Allegro* en *SOL* avec *réexposition* ;
2° *Largo* en *mi* ;
3° *Allegro* en *mi* ;
4° *Adagio* en *si* ;
5° *Allegro* final en *SOL*, avec *réexposition*.

II. — LA SONATE DITHÉMATIQUE.

KARL PHILIP EMANUEL BACH. . . .	1714 † 1788
JOHANN GEORG LEOPOLD MOZART. .	1719 † 1788
GEORG BENDA.	1722 † 1795
JOHANN CHRISTIAN BACH.	1735 † 1782
JOHANN WILHELM HÆSSLER. . . .	1747 † 1822

auxquels il faut ajouter, malgré son origine italienne :

PIETRO DOMENICO PARADISI dit PARADIES. 1710 † 1792

Karl Philip Emanuel BACH, troisième fils de Jean-Sébastien, sortit à vingt ans de la maison paternelle pour entreprendre l'étude du droit ; mais, la prédestination atavique prenant le dessus, il se consacra bientôt à la musique exclusivement.

D'abord accompagnateur, puis maître de chapelle du roi de Prusse

(1740), il resta pendant près de trente ans le « musicien à tout faire » de la cour du grand Frédéric, où il eut souvent à souffrir des manies du flûtiste couronné. Aussi profita-t-il de la première occasion pour demander sa retraite : la guerre de Sept Ans ayant provoqué une réduction considérable des salaires alloués aux musiciens de la chapelle prussienne, Emmanuel Bach quitta Berlin et prit, en 1767, la succession de Telemann comme directeur de la musique à Hambourg ; il y mourut d'une maladie de poitrine, après avoir exercé ses fonctions pendant vingt ans.

Bien qu'ayant subi l'influence des solides enseignements prodigués par J.-S. Bach à ses élèves et à ses enfants, Philippe-Emmanuel était doué d'un jugement assez sain pour ne point chercher à imiter servilement la manière de son père ; il adopta donc l'écriture nouvelle que les sensualistes d'alors mirent à la mode en l'exaltant comme un progrès sur le vieux contrepoint : on la nommait *le style galant*, probablement parce qu'elle plaisait aux dames (1).

Ce style, provenant du *Concerto* qui régnait alors en maître, en Allemagne comme en Italie, avait beaucoup contribué à la décadence de la Sonate ; pour rendre la vie à celle-ci et lui donner un nouvel essor, il ne fallut rien moins que l'action rénovatrice du génie si prime-sautier d'Emmanuel Bach.

Le *second élément* mélodique, ajouté par lui dans l'*exposition* et dans la *réexposition* du mouvement *ternaire*, devait faire ce miracle de sauver la Sonate, en fécondant à nouveau cette belle forme tout près de disparaître et de se confondre avec le Concerto.

Si, chez Ph.-Emm. Bach, la mélodie manque parfois de variété et de distinction, en revanche l'imprévu du rythme et de l'harmonie donne à ses œuvres une saveur toute particulière.

Rien n'effraie ce novateur : il n'hésite pas à se lancer dans les combinaisons enharmoniques les plus hardies, sans savoir toujours très bien comment il s'en tirera ; il lui arrive d'associer, dans quelques sonates, des tonalités qui devaient être, à cette époque tout au moins, étonnées de se trouver ensemble ; la première Sonate du recueil de 1783, par exemple, est ainsi constituée :

> *Premier mouvement*, en forme de *Menuet*, en *SOL* ;
> *Larghetto*, en *sol*, enchaînant par une modulation enharmonique au *Finale*
> *Finale*, en forme de *Menuet*, dans le ton de *MI*, avec un milieu en *UT*.

La *partie médiane* des premiers mouvements devient beaucoup plus libre et plus fantaisiste : elle ne procède plus uniquement par redites et fait déjà pressentir le *développement* véritable.

(1) On a vu ci-dessus, dans la *section technique* (p. 175), en quoi consiste ce style.

En résumé, les innovations de Ph.-Emm. Bach dans le plan de la Sonate primitive sont au nombre de trois :

1° adjonction d'une *seconde idée musicale* (B) au *thème initial* (A), dans la structure du premier mouvement ;

2° substitution du style libre ou *galant* au style strict ou *fugué*, dans l'écriture de la Sonate ;

3° élargissement rythmique et harmonique de la *partie médiane* dans le mouvement de forme *ternaire*, au moyen de l'enharmonie et de la rupture des rythmes symétriques.

Nous trouverons dans la Sonate beethovénienne l'application définitive et consciente de ces trois principes.

Loin de vouloir détruire l'ancien ordre de choses pour la plus grande gloire de sa propre personnalité, Ph.-Emm. Bach reste toujours fidèle aux enseignements de la tradition ; original inconscient, il modifia la construction de la Sonate, sans peut-être se douter que ces modifications étaient devenues nécessaires pour assurer à cette forme une longue et glorieuse existence.

Il est, en effet, curieux de constater que les Sonates qui offrent les types les plus parfaits et les plus frappants de la nouvelle forme dont il est le promoteur, sont celles qu'il écrivit au milieu de sa carrière, c'est-à-dire entre sa trentième et sa cinquantième année (1743 à 1766), lorsqu'il était à la cour de Frédéric II. Dans toute la période de Hambourg, pendant laquelle il était encore dans la force de l'âge, ses compositions, sans être indifférentes, sont manifestement inférieures aux précédentes. On est donc en droit de se demander s'il comprit vraiment l'évolution qui s'opéra par lui, puisque ses dernières Sonates, composées de 1772 à 1785, manquent souvent d'une *seconde idée* dans le premier mouvement, et abandonnent même parfois la coupe *ternaire*, cette précieuse conquête de l'époque précédente.

La recherche du succès ne serait-elle pas l'explication possible de ce triste retour en arrière ? Philippe-Emmanuel, en effet, fut loin de professer la louable indifférence de son père Jean-Sébastien à l'égard des approbations immédiates qui se traduisaient par la vente de ses œuvres aux amateurs.

Ses premières publications, consistant uniquement en recueils de Sonates, furent évidemment d'un débit difficile : aussi, pour « faire passer » ses Sonates, fut-il forcé postérieurement, non seulement de leur adjoindre des pièces détachées, Rondeaux ou Fantaisies (1), mais encore d'adapter la forme des Sonates elle-mêmes au goût des « connaisseurs et amateurs » qui avaient bien voulu souscrire à la publica-

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

tion de ses ouvrages. Simple hypothèse, mais suffisamment plausible pour que nous ayons le droit de la formuler ici. Quoi qu'il en soit, l'œuvre pour clavier de Ph.-Emm. Bach est d'une importance capitale dans l'histoire du développement de l'art, et mérite d'être étudiée en détail.

Il écrivit soixante-dix Sonates pour le clavecin, dans la forme en *trois* mouvements qui devait persister jusqu'à Beethoven. Sauf dans ses premières œuvres, les *trois* mouvements sont toujours enchaînés les uns aux autres et se suivent sans interruption.

Voici la nomenclature de ses Sonates :

1° six Sonates, dites *prussiennes*, dédiées au roi Frédéric II, composées en 1740 et imprimées en 1742, à Nuremberg ; leur forme est celle de la Sonate primitive de coupe *ternaire*, où apparaît quelquefois un embryon de *second thème* peu caractérisé ; les pièces n'y sont jamais enchaînées les unes aux autres ;

2° six Sonates, dites *wurtembergoises*, dédiées à Charles-Eugène, duc de Wurtemberg et de Teck, composées pendant un séjour aux eaux de Teplitz, en 1743, et gravées chez Windter, à Nuremberg, en 1745, sous la désignation : Op. 2. C'est dans ce recueil que Ph.-Emm. Bach donne l'essor à son génie inventif.
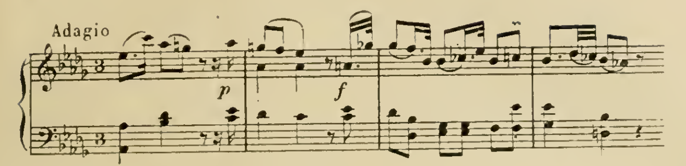
Dans la 2e Sonate, en LA ♭, paraît pour la première fois la nouvelle forme de premier mouvement à *deux idées* musicales, et ici, la *seconde idée* s'expose en *trois phrases* constitutives parfaitement distinctes, c'est-à-dire dans une forme que nous retrouverons seulement avec la Sonate beethovénienne. Nous avons donné dans la *section technique* du présent chapitre (p. 160 et suiv.) l'analyse détaillée de ce monument important de l'histoire musicale.

L'*Adagio*, en RÉ ♭ (*SD.* du *ton principal*), est un véritable *lied* en *trois* sections ; si la *deuxième section* ne présente cependant pas d'élément nouveau, la *troisième* n'en est pas moins une amplification de la *première*, au lieu d'une redite exacte. Le thème de cet *Adagio* ne le cède en rien aux belles mélodies de Mozart ; certaine phrase fait même penser à l'*Andante* de la Sonate, op. 81 (*Lebewohl*), de Beethoven (1).
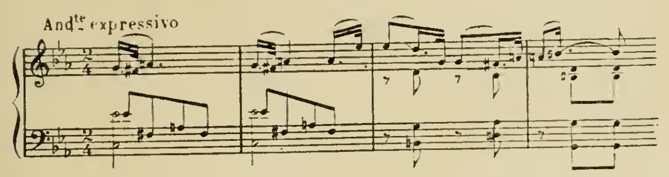
(1) L'inépuisable richesse d'inspiration d'un musicien comme Beethoven suffit à écarter ici, quoi qu'on en ait dit, toute imputation de plagiat. Il faut voir plutôt dans une telle similitude une manifestation du travail latent qui précède l'avènement des plus grands génies. Ceux-ci, comme les plus belles plantes, ne poussent point isolés : la terre artistique, si féconde qu'elle soit, ne les fait germer et atteindre les plus hauts sommets qu'après avoir produit, autour du lieu qui les verra naître, des génies plus humbles et de moindre élévation.

L'histoire de l'art fournit des preuves palpables de cette vérité, dont la constatation avait ici sa place naturelle.

Voici le texte de Ph.-Emm. Bach :



et voici le texte de Beethoven :

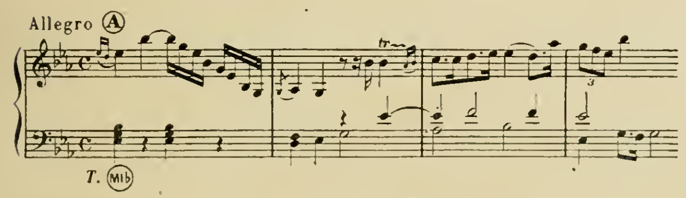


Quant à l'*Allegro* final, il est d'une gaieté charmante et garde la forme *binaire* de l'ancien morceau de Suite dans le style de D. Scarlatti.

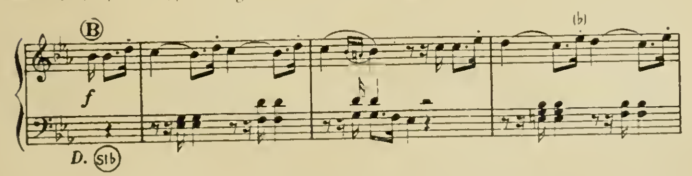
La 5ᵉ *Sonate*, en MI♭, est un petit chef-d'œuvre ; en voici l'analyse :
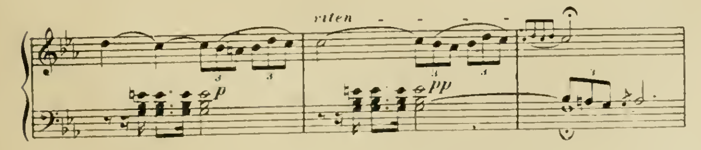
Allegro en MI♭, de forme Sonate :

> Exp. : thème A, qui n'est pas sans analogie avec le thème du grand *Prélude* de J.-S. Bach, également en MI (voir ci dessus, p. 82) :



> — Thème B, en SI ♭, d'une grande noblesse d'allure :





> Partie médiane par A, à la *D.*, puis modulant, par B, en *ut*, puis modulant de nouveau ;

Réexp. : thème A, à la *T.* ;
— thème B, à la *T.*; mais la première partie n'est pas réexposée, et c'est seulement la phrase complémentaire qui conclut.

Adagio, en *mi* ♭. C'est une des plus belles inspirations du fils de Jean-Sébastien : une large phrase en style fugué à trois voix se déroule sans interruption en passant par la *sous-dominante* et le *relatif* et conclut magistralement à la *tonique* ;

Allegro assai, en mi ♭, en forme de premier mouvement à *deux* thèmes dont le second est manifestement issu du premier. Ce finale est plein de gaieté et fait déjà présager ceux de Haydn ;

3° six Sonates, publiées comme exemples dans le *Traité de Clavecin* dont il sera question ci-après et composées à Berlin, en 1753 ;

4° deux Sonates, en ré et *ré*, publiées dans la *Raccolta* de Breitkopf, à Leipzig, en 1757 et 1758 ;

5° six Sonates avec les reprises variées (*mit veranderten Reprisen*), gravées à Berlin en 1759 (2e édition en 1785) et dédiées à la princesse Amélie de Prusse. Cette œuvre constitue un document historique instructif relativement à l'état d'esprit des virtuoses de cette époque.

On a signalé déjà, à propos des *doubles*, dans certaines danses de la Suite (p. 114), l'usage, alors traditionnel, d'indiquer seulement la reprise (*seconda volta*) par le signe :||: en laissant l'exécutant libre d'y introduire tous les ornements mélodiques que lui suggérait sa fantaisie. Tant que les virtuoses furent recrutés parmi les compositeurs ou seulement parmi des artistes ayant travaillé parfois pendant plus de dix ans avant d'oser jouer en public, il n'y eut aucun inconvénient à leur laisser toute liberté pour faire admirer à la fois la vélocité de leurs doigts, l'habileté de leur archet et aussi la finesse de leur goût. Violonistes et clavecinistes étaient alors experts dans l'art d'ornementer une mélodie et de réaliser en parties strictes, voire en style fugué, une basse continue. Mais, avec le *style galant*, l'exécution devenant très facilitée, les fautes de goût se multiplièrent de telle sorte que la mélodie exposée dans la première reprise en arrivait, lors de sa redite, à être tout à fait méconnaissable. C'est contre cet abus que voulut protester Ph.-Emm. Bach, en écrivant lui-même les changements qu'il désirait voir introduire dans ses reprises. Il s'en explique tout au long dans la préface de l'œuvre dont nous parlons : il s'y plaint de ce que « les exécutants « ne jouent souvent pas les notes telles qu'elles sont écrites, même dans « la *prima volta*, et que si la faculté d'interpréter à leur fantaisie la « *seconda volta* leur est laissée, ils introduisent des changements qui « altèrent gravement le style et le caractère de la musique » (1).

(1) Ce grave défaut n'a pas totalement disparu. Nous avons pu entendre des virtuoses allemands qui se croyaient autorisés à défigurer les plus belles œuvres par d'insupportables *rallentando* ou d'inopportunes adjonctions d'octaves non écrites par les auteurs.

6° douze Sonates, parues à Berlin en 1761 et 1762 ;

7° six Sonates faciles (*Leichte Sonaten*) ; Leipzig, 1766 (2e édition gravée à Londres, chez Longmann, Lukey and C°) ; le finale de la 4e, en *si*, est une pièce exquise que tous les jeunes pianistes devraient avoir dans leur répertoire ;

8° six Sonates « pour les dames » (*all'uso delle donne*). Deux éditions : Amsterdam, 1770, et Riga ;

9° une Sonate ; Leipzig, 1785 ;

10° enfin, six recueils de Sonates et de pièces pour clavecin, sous le titre général *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (1), imprimés à Leipzig, de 1779 à 1787 (2), par souscription (3). Cette œuvre, des plus intéressantes, mérite un examen détaillé.

Le Ier recueil, paru en 1779 et dédié à Mme Zernitz, de Varsovie, consiste en six Sonates, composées de 1758 à 1774. Les dernières en date (Hambourg, 1772 et 1774) sont celles qui offrent le moins de caractère au point de vue de la forme Sonate (1re en UT, 3e en *si*, 5e en FA) ; le premier morceau de la 5e est même écrit dans la forme de l'ancienne Suite.
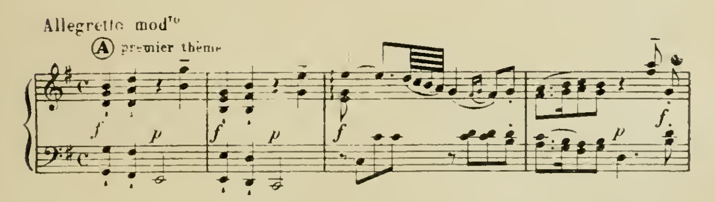
Les deux plus importantes sont la 4e et la 6e.

La 4e en LA (Potsdam, 1765) se termine par un *Allegro* en forme de premier mouvement *ternaire*, tout à fait remarquable par ses thèmes et son système de développement.

La 6e, en SOL, également de 1765, devrait être connue de tous les pianistes ; en voici l'analyse :

Allegretto, en SOL, de forme Sonate :

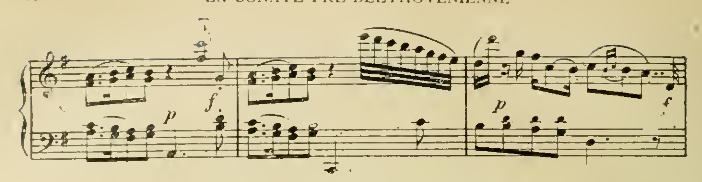
Exp. : thème A, à la *T*. :
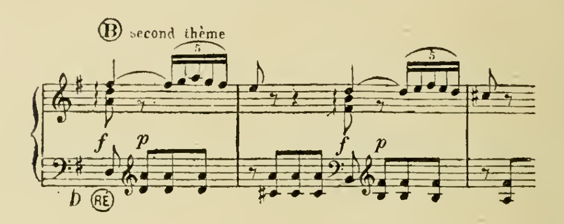


(1) Sonates de clavecin pour les connaisseurs et les amateurs.

(2) Une édition moderne, absolument conforme au texte original, a été faite par la maison Breitkopf et Hærtel, à Leipzig. Un grand nombre de ces Sonates avaient déjà été gravées en France dans le *Trésor des pianistes* de Mme Louise Farrenc.

(3) Les souscripteurs étaient, pour le premier recueil, au nombre de 519 ; ce chiffre tomba à 300 ; puis, l'annonce des *Fantaisies* alléchant le public, le nombre des souscripteurs au quatrième recueil fut de 432. Chose curieuse, parmi ces amateurs on rencontre plusieurs français : Mme Auvray, M. de Jonquières, l'abbé Dufresne, Mlles Mimi Desplaces, Catherine Delacroix, Louise Lézurier, de Rouen, et M. de Florencourt, inspecteur des forêts. Comme autres personnages à signaler, on trouve le Dr Burney, de Londres, qui souscrivit douze exemplaires, et le général de cavalerie von Bismarck.



— Passage de transition, assez long et très fantaisiste ;
— Thème B, à la *D.*, empruntant, au cours de son exposition, le rythme de A :
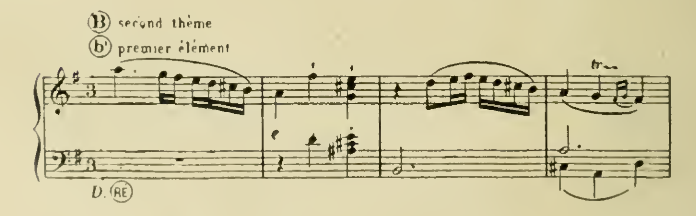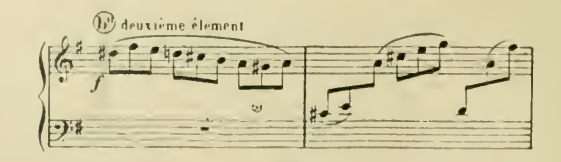


Partie médiane : thème A, à la *D.*, modulant vers *la* et amenant la *réexposition*;
Réexp. : thème A, à la *T.*;
— Passage de transition;
— Thème B, à la *T.*
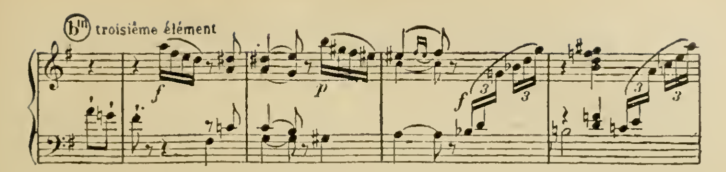
Andante en *sol ;* belle fantaisie expressive, exposant une phrase unique extrêmement pénétrante, où l'invention mélodique de Philippe-Emmanuel semble se rapprocher de celle de son père.

Allegro di molto, très mouvementé :
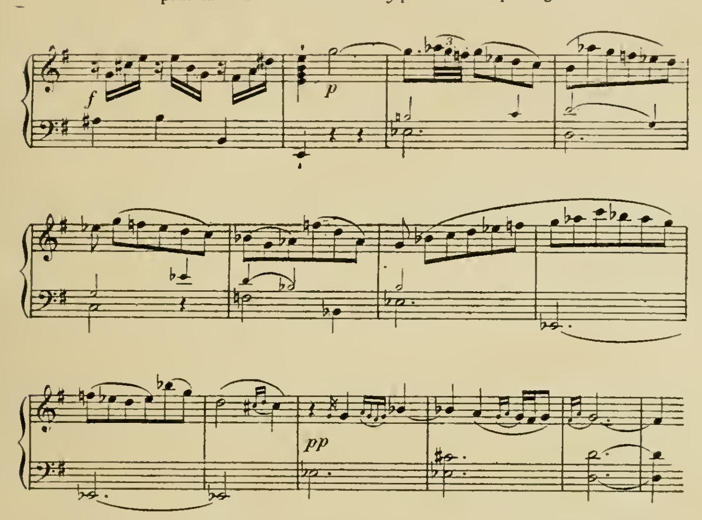
Exp. : Premier thème (A) à la *T.*, suivi, sans transition, du second;
— Second thème (B) fort intéressant, en trois éléments (*b'*, *b''*, *b'''*):
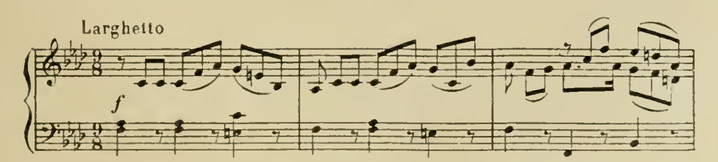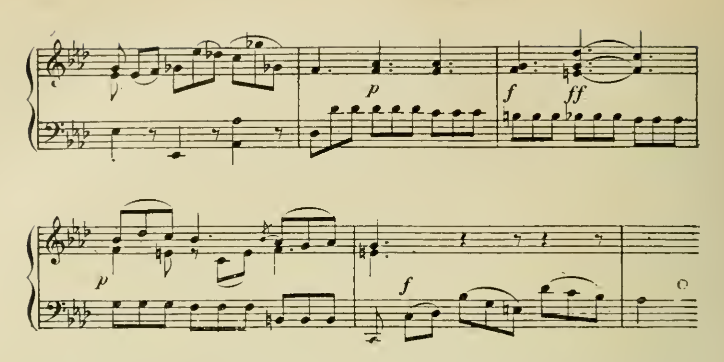






Partie médiane qui contient une phrase toute nouvelle, modulant du ton d'*ut* à la *D.* de *SOL*, pour ramener la *réexposition*, comme plus tard dans le *Rondeau-type*. Voici ce passage :



Réexposition, où le thème B ne reproduit intégralement à la *T.* que ses *deux* derniers éléments : le *premier* est remplacé par un dessin mélodique qui semble tiré de la phrase apparue au cours de la *partie médiane*.

Il faut lire aussi le beau *Larghetto* de la 2ᵉ Sonate (Berlin, 1758), qui n'est pas sans faire présager certains *Adagios* beethovéniens, autant par ses nuances graduées que par sa ligne mélodique d'une intime tristesse :
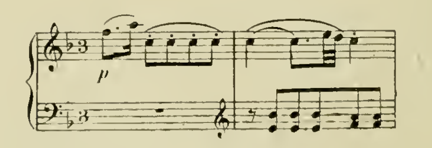




Le IIe recueil (1780), dédié à Friedrich Heinrich, margrave de Schwed, ne contient que trois Sonates, toutes trois de la période de Hambourg (1774 à 1780) : la première d'un beau caractère, les deux autres très courtes et en *deux* mouvements seulement.

Le IIIe recueil (1781), dédié au baron van Swieten, ne compte aussi que trois Sonates : la 1re, en *la*, écrite à Hambourg en 1774, n'offre aucune particularité, mais les deux autres, de l'époque berlinoise, sont fort intéressantes.

La 2e, en *ré* (Potsdam, 1766), est même tout à fait remarquable. Le *second thème* du premier mouvement fait pressentir, en une forme plus fantaisiste, ceux de Mozart :



l'*Andante cantabile e mesto* de la même Sonate est d'une dolente et pénétrante expression.
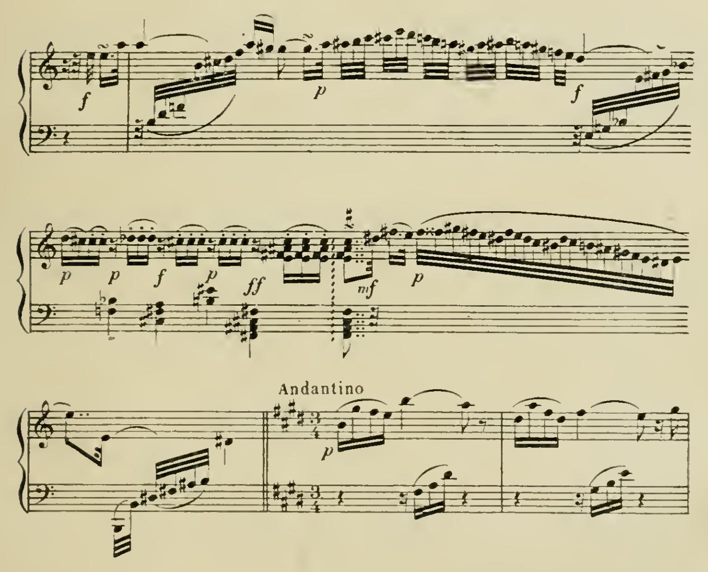
La 3e Sonate, en *fa* (Berlin, 1763), en *trois* morceaux que Forkel a intitulés « l'indignation, la réflexion, la consolation », mérite aussi d'être étudiée.

Le IVe recueil (1783), où commence la publication des Fantaisies qui en devaient assurer le succès, ne contient que deux Sonates, dont la première, assez curieuse par sa structure harmonique et enharmonique, fut composée à Hambourg en 1781.

Enfin, dans le Ve recueil (1785), dédié au prince-évêque de Lubeck,

et dans le VI[e] (1787), dédié à la comtesse Marie-Thérèse de Leiningen Westerburg, il n'y a également que deux Sonates. Les unes et les autres sont de la dernière époque, c'est-à-dire beaucoup moins *Sonates* par leur forme que celles de l'époque de Berlin ; on doit pourtant les connaître en raison de l'*humour* et de la fantaisie qui y règnent. Leurs morceaux généralement courts se succèdent parfois dans des tonalités peu compatibles, croyons-nous, malgré leur réelle proximité (1) : par exemple, le charmant petit *Allegretto* en *la mineur* dans la Sonate en *RÉ majeur* (VI[e] recueil). Les deux Sonates du V[e] recueil, écrites à Hambourg en 1784, présentent certaines originalités ; ainsi, dans la première, en *mi*, l'*Adagio*, en *UT*, déjà préparé par une transition qui l'unit au premier mouvement, n'est lui-même, pour ainsi dire, qu'une préparation de l'*Andantino* final en *MI*, de telle sorte que tous les morceaux sont enchaînés l'un à l'autre.

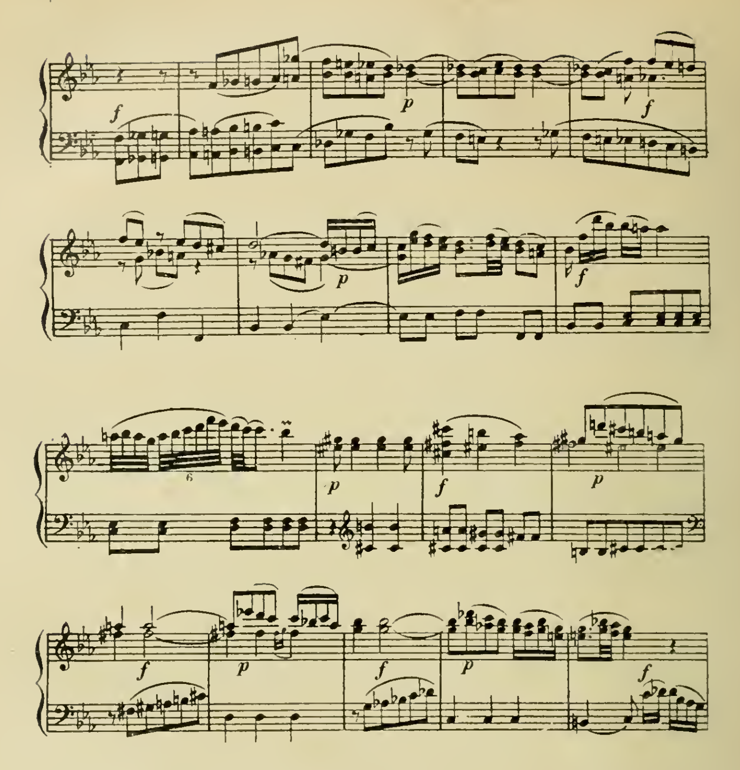
Le passage enharmonique reliant ces deux pièces mérite d'être cité :



Il faut lire aussi le joli finale dont le style fait penser à celui de Weber.

La 2[e] Sonate (V[e] recueil) contient un *Largo* extrêmement intéressant par ses modulations enharmoniques. Nous donnons ici un exemple de ces hardiesses peu communes à cette époque, et que, seul peut-être, Ph.-Emm. Bach a prodiguées dans ses dernières œuvres :

(1) Voir I[er] liv., p. 128 et 129.



Outre sa musique instrumentale et religieuse, le troisième fils du grand Sébastien a laissé un ouvrage fort important pour les pianistes qui s'intéressent au clavecin, et intitulé *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücke in 6 Sonaten* (1) ; ce véritable traité de l'art du claveciniste est divisé en deux livres (parus en 1750 et 1762 à Berlin ; 2e et 3e édition à Leipzig, 1782 et 1787) ; le second traite particulièrement de la *Fantaisie* et de la manière d'interpréter ce genre spécial de musique, alors si répandu.

Dans le premier livre, on trouve cette maxime qui devrait être méditée par bien des virtuoses : « Il semble que la musique est appelée prin-« cipalement à toucher le cœur, et le claveciniste ne peut, selon moi, « y parvenir, s'il ne songe qu'à faire du bruit. »

(1) Essai sur la vraie manière de toucher le Clavecin, avec des exemples et 18 pièces d'étude en 6 Sonates.

Ph.-Emm. Bach avait aussi rassemblé en un précieux recueil, aujourd'hui fort rare, les portraits de trois cent trente musiciens célèbres, depuis Bacchus, le dieu de la chanson, jusqu'à l'auteur lui-même.

Johann Georg Leopold MOZART, le père du célèbre auteur de la *Zauberflöte*, était fils d'un relieur d'Augsbourg. Il se rendit à Salzbourg, où il devint valet de chambre du chanoine comte de Thurn, puis violoniste de la chapelle de l'archevêque. En 1762, il était nommé maître de chapelle. Musicien distingué, il écrivit, outre son *Traité de l'école du violon* (1756) qui forma tous les violonistes allemands de la fin du XVIIIe siècle, un certain nombre de pièces dans la forme *ternaire*, notamment trois Sonates parues dans le recueil de soixante-douze Sonates en douze livraisons, connu sous le titre *Œuvres mêlées*, de *Haffner* (Nuremberg, 1755 à 1767). Dans ces trois Sonates, assez importantes pour l'histoire de cette forme, on trouve fréquemment l'entrée de la *seconde idée* soulignée par un changement complet de mouvement et de mesure (1).

Georg BENDA, né à Stare-Benadky, en Bohême, fut musicien de chambre à Berlin, puis, en 1750, maître de chapelle du duc de Gotha. Sa célébrité comme compositeur dépassait de beaucoup, en Allemagne, celle de J.-S. Bach. Il écrivit un certain nombre de Sonates de forme *ternaire*.

Johann Christian BACH, dit le « Bach de Londres », né à Leipzig, fit son éducation musicale sous la direction de son frère Charles-Philippe-Emmanuel. D'abord organiste à Milan, il devint, en 1759, chef d'orchestre et compositeur d'opéras à Londres, où il passa le reste de sa vie.

On a de lui plusieurs recueils de Sonates pour le clavecin, en forme *ternaire*; le plus connu est l'op. 5, dédié au duc de Mecklembourg et contenant six Sonates, dont trois sont en *deux* mouvements seulement.

Johann Wilhelm HÆSSLER, né à Erfurt, pratiqua conjointement avec l'art musical le métier de fabricant de casquettes, voyagea dans toute l'Europe et finit par se fixer à Moscou où il mourut. Compositeur fort intéressant au point de vue de l'écriture du piano, il laissa près de quarante Sonates, dont la forme est assez variable : outre un grand nombre de pièces dans la forme de l'ancienne Suite (Allemandes, Rondeaux, Menuets, etc.), on y rencontre plusieurs pièces lentes en forme *lied*, et même des morceaux de construction *ternaire* à peu près régulière, comme dans les véritables Sonates.

Hæsler a publié :

1° quatre Sonates avec une Fantaisie (1775);

(1) Voir J.-S. Shedlock : *The pianoforte Sonata* (Londres, 1895).

2° six Sonates (1776), dont la 6ᵉ, en *la*, contient un finale nettement *ternaire* comme coupe, car sa *partie médiane* est distincte des deux *expositions*, mais très voisin de la Suite par sa tonalité qui oscille de la *tonique* au *relatif* dans l'*exposition* initiale, et du *relatif* à la *tonique* dans la *réexposition* (1);

3° six Sonates faciles (*Leichte Sonaten*) (1780), dont la première contient un finale de forme *ternaire* tout à fait régulière ;

4° dix-huit Sonates faciles, en trois livres (1786 à 1788).

Pietro Domenico PARADISI, né à Naples, fut élève de Porpora et s'établit, vers sa trente-cinquième année, à Londres, où il britannisa son nom (Paradies) et eut de grands succès comme professeur et compositeur de pièces pour piano. Dans sa vieillesse, il voulut revoir l'Italie et mourut à Venise, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Son œuvre la plus connue consiste en douze Sonates pour clavecin, imprimées à Londres en 1754 (2ᵉ édition à Amsterdam, en 1770). Ces Sonates, qui ne sont point toutes dans la forme *ternaire* et semblent un alliage germano-italien des styles respectifs de Ph.-Emm. Bach et de D. Scarlatti, sont cependant intéressantes comme écriture, la 8ᵉ notamment. Elles sont en *deux* mouvements, pas toujours de caractère opposé, et pour la première fois dans la Sonate pour clavecin, on y voit apparaître un système d'accompagnement qui consiste à arpéger l'harmonie en triolets ou en doubles croches, au lieu de la soutenir en accords liés :



Ce système que Paradies fut le premier à employer et dont tous les compositeurs, jusques et y compris Mozart, abusèrent singulièrement, est connu sous la dénomination de *basse d'Alberti*, sans doute en souvenir du nom de son inventeur.

12. — LES PRÉDÉCESSEURS DE BEETHOVEN.

Franz Joseph Haydn.	1732 † 1809
Wolfgang Amadeus Mozart. . .	1756 † 1791
Friedrich Wilhelm Rust	1739 † 1796

Franz Joseph HAYDN, fils d'un charron musicien de Rohrau-sur-Leitha, fit son éducation comme enfant de chœur à la *Stephanskirche*

(1) Ces six Sonates furent éditées, croyons-nous, avec une *Suite de Chansons*, apparemment dans le but d'attendrir les éditeurs et de faciliter la vente... Déjà

de Vienne. A partir de l'âge de seize ans, ayant perdu sa voix de soprano et, par suite, sa place d'enfant de chœur, il commença à végéter misérablement. Il raconta lui-même plus tard qu'il lui était arrivé fréquemment de remplacer un repas par la lecture, sur un clavecin vermoulu, des belles œuvres qu'il pouvait se procurer. Il fit ainsi véritablement sa *nourriture* des Sonates wurtembergeoises d'Emmanuel Bach, qui venaient de paraître. Elles suscitèrent en lui le plus grand enthousiasme et lui servirent pour ainsi dire d'éducatrices, au point de vue du style et de l'écriture.

Après avoir essayé de plusieurs métiers, notamment de celui d'accompagnateur chez Porpora, où il apprit à écrire pour les voix, il fut distingué par le comte Morzin qui lui confia la direction de sa chapelle à Lukawec, en 1759. Enfin, en 1761, il devint maître de chapelle et directeur de l'orchestre du prince Esterhazy, position qu'il occupa pendant trente ans. Vers la fin de sa vie, en 1790, il commença à voyager et se rendit deux fois en Angleterre, pour diriger ses Symphonies aux concerts organisés par le violoniste Salomon. C'est dans l'un de ces voyages, en passant par Bonn, qu'il connut le jeune Beethoven, son futur élève. Très patriote, Haydn mourut de chagrin, lors de l'entrée des Français vainqueurs dans la capitale de l'Empire allemand en 1809.

Le style musical de Haydn est, sans conteste, la continuation de celui de Philippe-Emmanuel Bach avec lequel il a, surtout en ses premières années de production, bien des analogies. Ses thèmes sont cependant plus caractérisés que ceux du musicien de Hambourg ; ils possèdent cette pointe d'italianisme commune à tous les compositeurs du sud de l'Allemagne, et aussi une certaine allure populaire, assez inattendue chez un maître de chapelle qui passa son existence dans une cour princière.

La Sonate de Haydn est souvent bien plus indéterminée, comme forme, que celle de ses prédécesseurs. Il y intervertit fréquemment les types de mouvements, sans grand souci des habitudes alors en vigueur, terminant, par exemple, la Sonate sur un *Menuet* varié ou remplaçant la pièce lente du milieu par un *Rondeau*, etc.

Le *Menuet* semble être sa forme favorite ; il use avec prodigalité de cette danse, abandonnée à l'époque précédente, et qui, dernier legs de la forme Suite, finit par trouver un asile définitif dans la Sonate, où elle engendrera le moderne *Scherzo*.

Haydn construit la plupart de ses Sonates en *trois* mouvements ; quelques-unes sont en *deux*, et la première, seule, en *quatre* mouvements.

Il écrivit :

1° six Sonates pour *baryton* (sorte de violoncelle de petite dimension, qu'affectionnait particulièrement le prince Esterhazy) ;

2° trois Sonates pour violon et pianoforte ;

3° quarante Sonates pour pianoforte, sur lesquelles trente-sept seulement ont été publiées.

Nous allons passer en revue celles qui, dans cette collection, offrent par leurs thèmes ou leur structure un intérêt particulier.

La 1re Sonate, en *SOL*, publiée en 1767 (1), compte, nous l'avons dit, *quatre* mouvements.

1° *Allegro* d'ancienne forme, sans *reexposition* ;
2° *Menuet*, en *SOL* avec *trio* à la *tonique* mineure ;
3° *Adagio*, en *sol*, de forme Suite ;
4° *Allegro*, de coupe *ternaire*.

Les six Sonates, op. 13, publiées en 1774 par J. Hummel, à Amsterdam (2), présentent encore des artifices d'écriture (imitations, canons, etc.) qui sentent le travail d'école et une certaine préoccupation d'imiter les anciens maîtres du contrepoint. Les trois dernières figurent, sans raison, dans les éditions allemandes, comme écrites pour le violon.
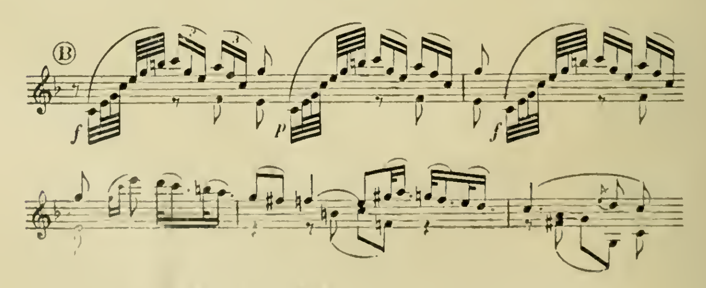
Les six Sonates, op. 14, imprimées chez Longmann et Broderip en 1776 (3), méritent un plus long examen, car elles donnent vraiment la caractéristique de la première époque du maître, celle où l'art et l'esprit d'un Ph.-Emm. Bach règnent en despotes sur sa pensée.

De ces six Sonates, une seule, la 5e, en *MI*, n'a que *deux* mouvements; deux se terminent par des *Menuets*, les trois autres sont construites ainsi :

1° *Premier mouvement*, de forme Sonate;
2° *Menuet*;
3° *Rondeau*, avec reprises variées.
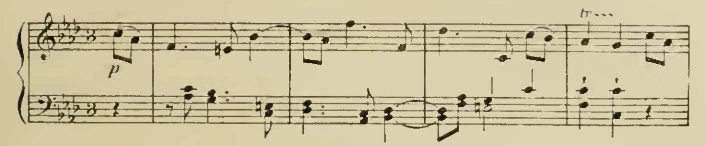
Il est à remarquer que *toutes* les pièces finales de cet op. 14, soit *Menuets*, soit *Rondeaux*, présentent l'aspect de variations.

Dans le premier mouvement de la 3e, en *FA*, le *second thème* (B) semble être sorti de la plume d'Emmanuel Bach :



(1) N° 33 des éditions Holle et Litolff.
(2) Trois de ces Sonates seulement ont été publiées à nouveau : elles portent les nos 26, 27 et 28, dans les éditions Holle et Litolff.
(3) Nos 20 à 25, éd. Holle et Litolff.

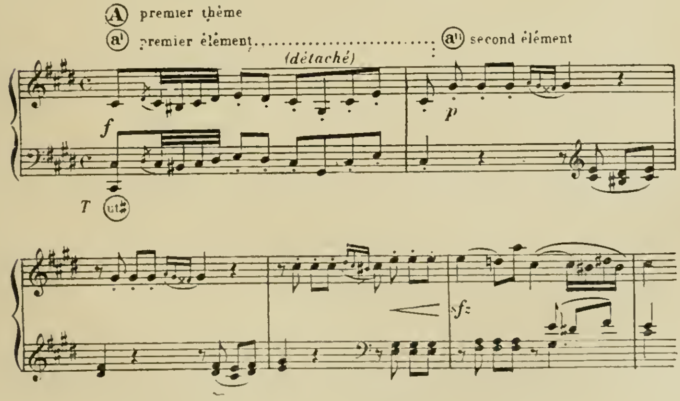
mais le *trio* en *fa*, du *Menuet*, offre au contraire un jeu de rythmes contrariés assez rare à cette époque :



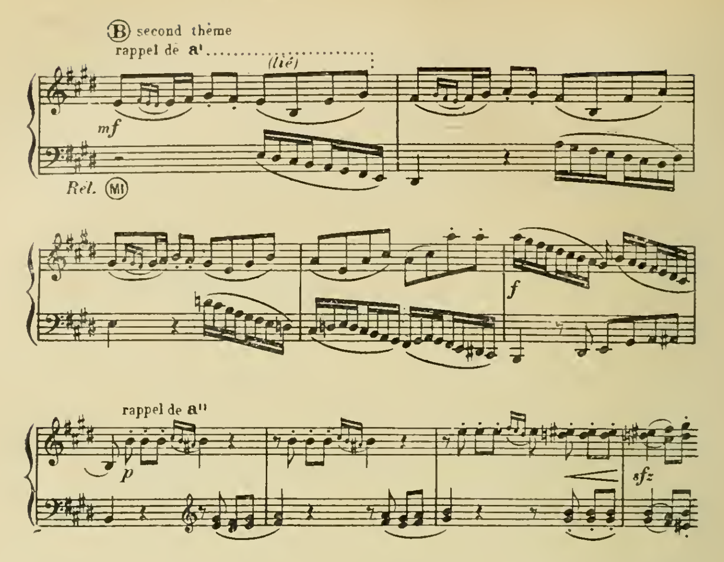
La 4e Sonate, en *LA*, a été surnommée la « Sonate des cors », parce qu'une sorte de fanfare de chasse clôt chaque reprise, et circule à travers le premier mouvement où l'on chercherait en vain un *second thème*. A la fin de la *réexposition*, les fanfares disparaissent et la pièce s'enchaîne à un court *Adagio*, simple transition légèrement modulante entre deux morceaux de même tonalité et de même nature.

Les six Sonates publiées par Artaria, à Vienne, en 1780 (1), et dédiées à Franziska et Marianne von Auenbrügger, marquent l'époque médiane de la carrière du compositeur, sa « seconde manière », dirait-on aujourd'hui. Elles apparaissent dégagées de toute influence, et certaines d'entre elles méritent d'attirer l'attention par leur fraîcheur mélodique et leur belle tenue.
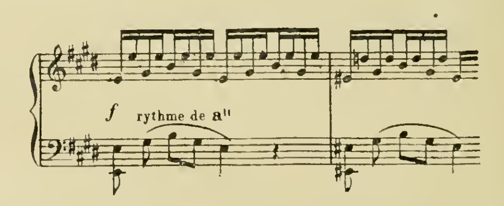
Telle la 2e Sonate, en *ut* ♯, dont le premier mouvement présente cette particularité que le *second thème* (B) ne semble d'abord être qu'une transposition du *premier* (A) au ton *relatif;* mais on s'aperçoit bientôt que, tout en empruntant à celui-ci ses éléments principaux, il est conduit d'une façon toute différente au point de vue expressif et arrive à former un ensemble complet :



(1) Nos 1, 10, 11, 12, 13, et 14 des éditions Hoile et Litolff.
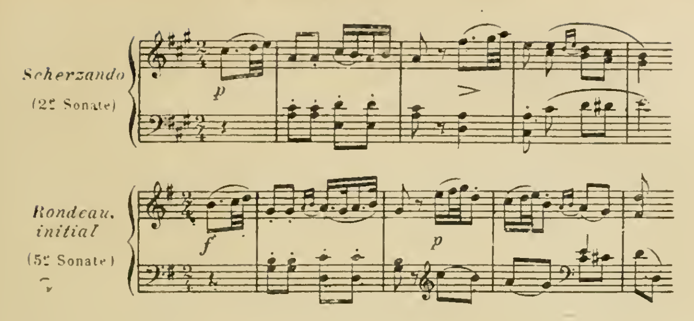


Le rythme de toute la *partie médiane* est tiré de ce *second thème*.
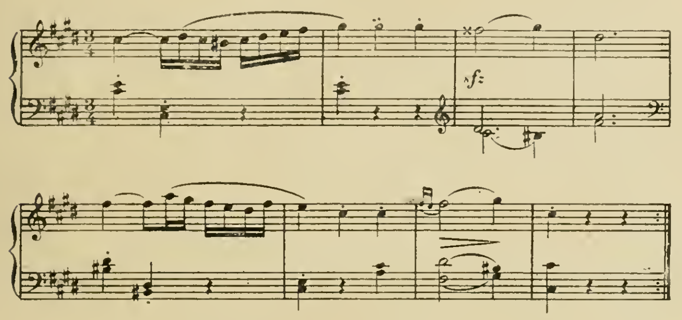


la *réexposition* se fait, comme on pouvait s'y attendre, par une fusion des deux thèmes, car la répétition du *second* au ton principal aurait engendré nécessairement une fastidieuse monotonie, grave défaut dans la composition musicale.

Le *Scherzando*, en forme de *Rondeau* varié, qui suit ce premier mouvement, est construit sur une mélodie absolument identique à celle du *Rondeau* placé au début de la 5e Sonate de ce même recueil. C'est bien à dessein que Haydn traite deux fois ce même thème au cours de la même publication : il s'en est expliqué avec son éditeur en lui enjoignant de mettre au *verso* du titre de la 5e Sonate une note pour avertir qu'il l'a « fait exprès ».
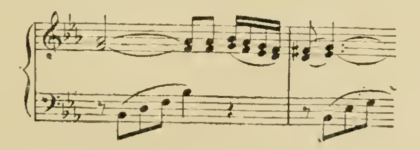
On peut constater, par les extraits de ces deux pièces que nous donnons ci après, l'utilité de cet avertissement :



Quant au *Menuet* final de cette 2e Sonate, il fait présager certains menuets expressifs de la « première manière » de Beethoven :



Le premier mouvement de la 6e Sonate, en *ut*, est aussi fort intéressant à cause de l'importance qu'y prend le *second thème* :



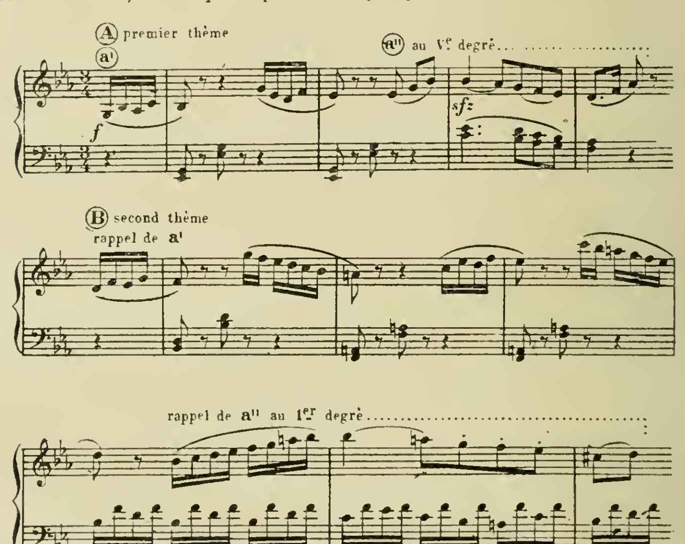
Celui-ci, en effet, s'étale très mélodiquement, suivi de ses complémentaires, en vingt-trois mesures, tandis que le *premier thème* en compte à peine huit. C'est en cela surtout que Haydn prépare, bien plus que Mozart, l'avènement de la *seconde idée* beethovénienne.

Parmi les dernières Sonates, un certain nombre ne comptent plus que *deux* mouvements sans grande corrélation apparente : l'une d'elles, en SOL, consiste simplement en *deux Rondeaux* variés. Mais il en est deux cependant qu'il faut mettre hors de pair, car elles peuvent être

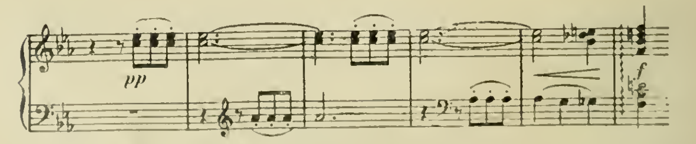
regardées comme les véritables manifestations de la « troisième manière » de Haydn.

Ces Sonates sont toutes deux en *MI* ♭ (1). La première, dédiée à Mme von Genziger, offre certaines particularités frappantes.

Dans le premier mouvement, le *second thème* (B) est tiré du *premier* (A), comme dans beaucoup de Sonates précédentes ; mais il suffit d'une très légère modification de *degré* pour lui donner un aspect tout différent, ainsi qu'on peut en juger par les citations ci-dessous :
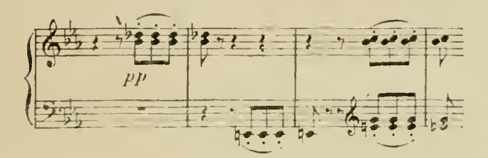


En outre, la *partie médiane*, au lieu de procéder par répétitions ou par imitations, prend ici l'aspect d'un *développement* organisé suivant les principes beethovéniens (2) :



Cette conclusion, assez simple, de l'*exposition* du *second thème* atteint, au cours de cette *partie médiane*, une telle envergure qu'on

(1) Nos 3 et 9 des éditions Holle et Litolff.
(2) On étudiera dans le chapitre suivant les principes du vrai *développement*.

ne peut s'empêcher de penser par moments à l'*Allegro* initial de l'op. 57 du géant de Bonn, par exemple, à l'apparition des trois notes caractéristiques, sous cette forme :



Enfin, lors de la *réexposition*, le passage de transition entre les deux thèmes grandit notablement et le *second thème* lui-même se présente à nouveau, sans avoir besoin, cette fois, de l'appui du *premier*. Ce morceau est vraiment une innovation dans l'ordre de la Sonate.

L'*Adagio* en SI♭ est un véritable type du *lied* à reprises variées, dont nous retrouverons la forme agrandie dans la « première manière » de Beethoven ; l'analyse le fera mieux comprendre que la description :

I. *Thème*, en phrase-*lied*, disposé ainsi :
- A (cad. *D.* — A varié (cad. *D.*) ;
- B (cad. *D.*) — A' varié (cad. *T.*) ;
- B' varié (cad. *D.*) — A' varié (cad. *T.*) ; } SI ♭

II. *Partie médiane*, tirée de B (1) :
- *b*, de *si* ♭ à RÉ♭, avec reprise ;
- *b*, de RÉ♭ à la *D.* de SI♭ ; } *si* ♭ - RÉ ♭

III. *Thème*, sans reprises :
- A varié (cad. *D.*) ;
- B varié (cad. *D*) ;
- A varié (cad. *T.*) avec une conclusion. } SI♭

Le *Menuet* final est construit en forme de *Rondeau*, ainsi qu'il suit :

Refrain 1, phrase de *lied* en MI♭ ;
Couplet 1, phrase de *lied* en MI♭ ;
Refrain 1, modulant ;
Couplet 2 en *mi* ♭ ;
Refrain 3, en MI♭, conclusif.

Quant à la Sonate en MI♭, op. 78, dédiée à Mme Bartolozzi, femme du graveur, c'est sans contredit la plus intéressante et la plus *avancée* des œuvres de Haydn en ce genre. Comme dans la Sonate précédente, les deux thèmes du premier mouvement sont parents, et même assez proches, puisque le *second thème*, qui est formé de trois éléments ou de trois phrases, offre, en sa première et en sa troisième phrase, des rappels manifestes de certains rythmes que le *premier thème* avait exposés auparavant, tandis que la seconde phrase donne, au contraire, un élément tout nouveau.

(1) La dédicataire de l'œuvre déclara ce passage à mains croisées inexécutable..., ce qui pourrait donner lieu à d'avantageuses suppositions sur l'embonpoint de Mme de Genziger.

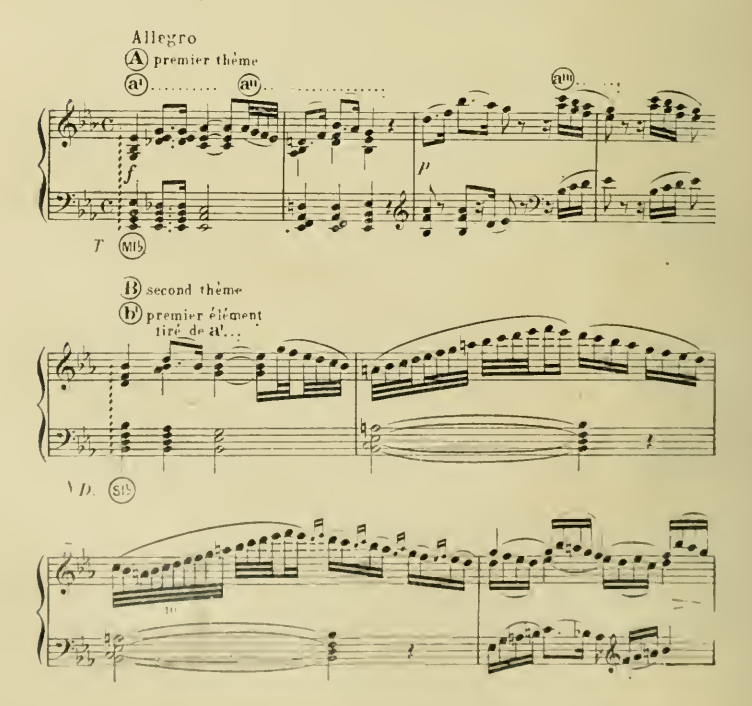
Voici l'analyse du premier mouvement :

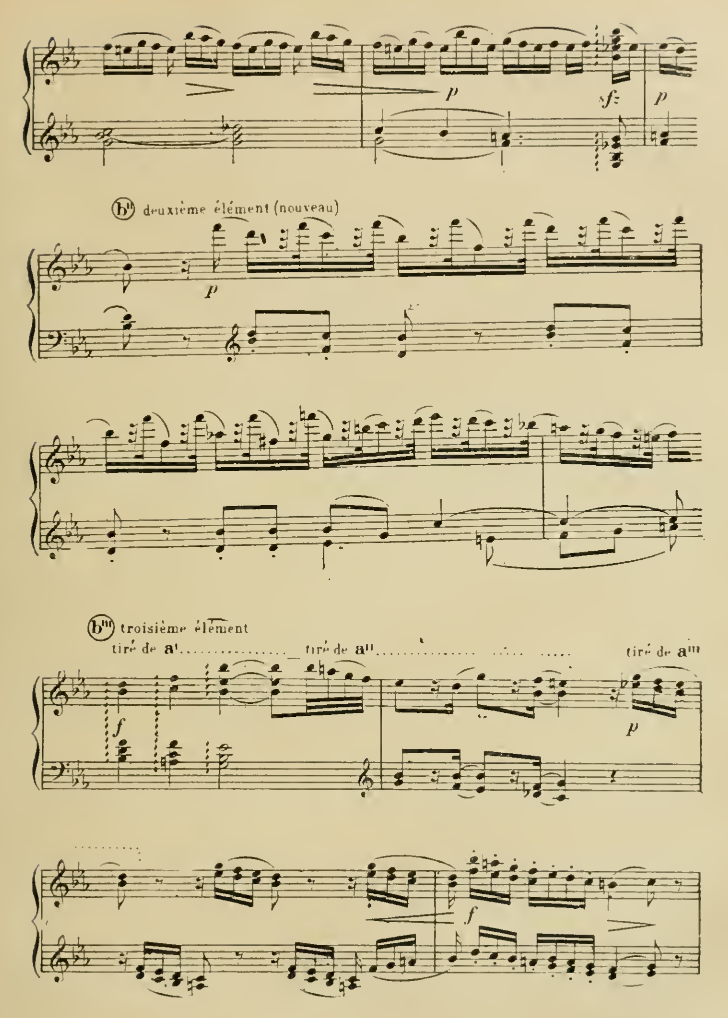
1. Exp. : Thème A en *MI* ♭, s'enchaînant au passage suivant :
— Passage de transition, à la *D.* de la *D.*;
— Thème B { *b'*, tiré de *a* (cad. *T.*); *b''*, élément nouveau, relié au suivant; *b'''*, tiré de *a* et concluant; } *SI* ♭

2. Partie médiane : *b''* en *UT*, modulant vers *fa*;
— Passage de transition, modulant par, *LA* ♭, vers la *D.* d'*UT*;
— Repos : *b''* en *MI* ♮, modulant vers *si*;
— Passage de transition sur la *D.* de *si*, modulant enharmoniquement à la *D.* de *MI* ♭;

3. Réexp. : Thème A en *MI* ♭ s'enchaînant au passage suivant :
— Passage de transition, à la *D.*;
— Thème B { *b'*, resserré et varié; *b''*, élément nouveau; *b'''*, concluant. } *MI* ♭

L'exemple musical fera mieux comprendre cette façon de compléter un thème par l'autre, opération très différente, on le remarquera, de celle qui consistait (dans la première époque de Haydn) à faire du thème B une simple transposition de A à la *dominante* :





La *partie médiane* est aussi, dans ce premier mouvement, un véritable *développement*, une *explication* des thèmes exposés ; les modulations sont d'une telle hardiesse qu'on peut y voir comme le trait d'union entre les enharmonies de Ph.-Emm. Bach et les envolées harmoniques beethovéniennes.

L'*Adagio* qui suit est en *mi* ♮, tonalité assez éloignée du ton principal *mi* ♭ ; l'apparition inopinée de ce même ton de *mi* ♮ dans la *partie médiane* du premier mouvement est très probablement destinée à préparer la venue de l'*Adagio* (1).

Ce morceau est un simple *lied* en trois sections ; nous en avons donné l'analyse dans la *section technique* de ce chapitre (voir ci-dessus, p. 167).

Le charmant *Presto* qui termine l'œuvre ressemble à bien des *finales* beethovéniens, il est construit en forme Sonate sur le plan du premier mouvement. Le *second thème*, en effet, bien que différent mélodiquement du *premier*, lui demeure étroitement apparenté par le rythme. Voici l'analyse de cette pièce, qui est à peu près monorythmique :

1. Exp. : Thème A en *mi* ♭ (sur rythme *a* :) cad. *T*;
   — Passage de transition chromatique sur rythme *a*, relié au th. B ;
   — Thème B { b', sur rythme *a*, cad. *T*. / b'', agogique, cad. *D*. / b''', tiré de A, conclusif. } *si* ♭.
2. Partie médiane : Combinaison de b''' avec le passage de transition, vers la *D*. de *fa* ;
   — Thème A. en *la* ♭, modulant vers la *D*. d'*ut*
   — Combinaison de b avec le passage de transition, vers la *D*. de *mi* ♭;
3. Réexp. : Thème A, en *mi* ♭;
   — Passage de transition ;
   — B (b', b'', b''') conclusif en *mi* ♭.

Les virtuoses qui se piquent de jouer du piano devraient bien cesser d'ignorer les œuvres de Haydn : il est inexplicable qu'on n'entende jamais dans les concerts cette charmante Sonate en *mi* ♭, aussi brillante que musicale.

Wolfgang Amadeus MOZART, né à Salzbourg où son père était musicien de la chapelle archiépiscopale, fut un enfant prodige. Dès l'âge de six ans, il composait des œuvres, assemblage naïf de formules sans personnalité, mais dénotant déjà des dispositions remarquables chez un si jeune enfant. Il jouait fort bien du clavecin et improvisait même assez correctement : dès l'année 1762, son père se décida à parcourir l'Europe pour exhiber ses deux petits virtuoses, Wolfgang et sa sœur Marianne. La première étape fut Vienne, où l'archiduchesse Marie-Antoinette, depuis reine de France, encouragea à la cour de l'Empereur les débuts du petit musicien. En 1763 et 1764, la famille Mozart vient à Paris, où Wolfgang fait graver ses premières œuvres : quatre Sonates pour violon. Après un séjour en Angleterre,

(1) Nous expliquerons au chapitre suivant, à propos des *relations tonales*, cet enchaînement assez rare au temps de Haydn, et provenant sans doute de la formule de cadence dite *sixte napolitaine*.

il revient à Salzbourg où il dirige, à douze ans, sa première Messe solennelle.

A treize ans, un voyage en Italie exerce sur son talent une influence dont il ne se débarrassa jamais, et, après diverses péripéties, il obtient, en 1789, le titre de « compositeur de la chambre impériale », avec de très modiques appointements. A partir de ce moment, il réside à Vienne, ne quittant la capitale que pour quelques voyages à l'étranger. C'est à Vienne qu'il mourut, jeune encore, et sa dépouille, abandonnée par ses rares amis, fut jetée à la fosse commune.

On indiquera, dans le Troisième Livre de ce Cours, l'ordre et les titres de ses œuvres dramatiques ; nous nous contenterons ici de mentionner les compositions qu'il écrivit dans la forme Sonate :

1° quarante-deux Sonates pour piano et violon ; les quatre premières, écrites et gravées à Paris en 1764, étaient dédiées à Mme Victoire de France et à la comtesse de Tessé ; viennent ensuite les six Sonates dédiées à la reine d'Angleterre ; vingt-sept Sonates sont échelonnées entre les années 1770 et 1783 ; les cinq dernières, qui sont les plus intéressantes, portent les dates de 1784, 85, 87 et 88 ;

2° une Sonate en *RÉ*, pour deux pianos ;

3° cinq Sonates pour piano à quatre mains ;

4° dix-sept Sonates pour piano à deux mains, ainsi réparties : six Sonates, dédiées au baron Dürnitz, qui négligea d'en envoyer le paiement (1774) ; trois Sonates, en *UT*, *la* et *RÉ*, dites « de Mannheim » (1777) ; quatre Sonates (1778 à 1784) ; deux Sonates (1788) ; les deux dernières, en *SI* ♭ et *RÉ* (1789).

Les Sonates de Mozart ne réalisent pas de progrès notables sur celles de Haydn ; la plupart d'entre elles sont même inférieures en intérêt à celles du compositeur de la chapelle Esterhazy. Cependant on y distingue avec plus de netteté et de constance l'usage du *développement* et du *passage de transition* dit *pont*, entre les deux idées : éléments nouveaux qui prendront, chez Beethoven, une importance prépondérante dans la construction de la Sonate (voir ci-après, chap. IV). On peut dire toutefois que les œuvres musicales de l'un comme celles de l'autre sont toujours « coulées dans l'ancien moule » de Ch.-Ph.-Emm. Bach.

Toutes les Sonates de Mozart sont en *trois* mouvements.
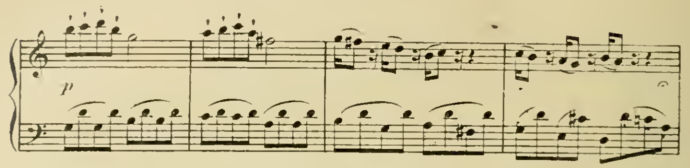
Voici, dans les Sonates pour piano, celles qui méritent d'être mentionnées au point de vue de la forme :

Ce sont d'abord les trois Sonates de Mannheim (1777).
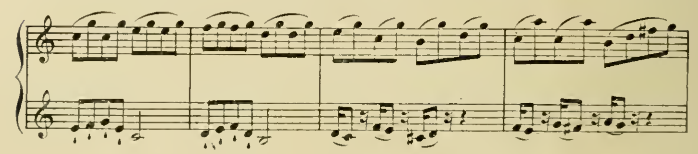
La 1re, en *UT*, nous montre le peu de cas que les auteurs de ce temps faisaient du *thème* ou de l'*idée mélodique* ; ce n'était point encore, à leurs yeux, une entité douée d'une vie particulière, mais seulement une sorte d'émanation mélodique de la tonalité. Ainsi, le *second thème* de cette

Sonate est présenté, dans l'*exposition*, sous une forme assez différente de celle qu'il affectera, lors de la *réexposition* :

Exp. : Thème B à la *D.* :
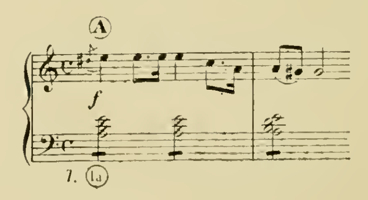


Reexp. : Thème B à la *T.*, mais sensiblement modifié :
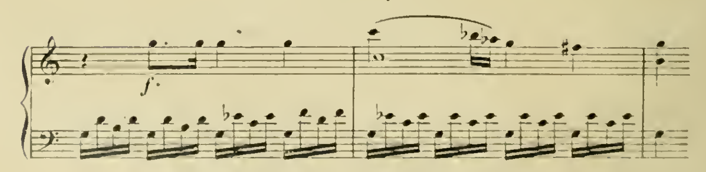


La 2[e] Sonate, en *la*, fut écrite pour Rosa Cannabich, fille du *capellmeister* de Mannheim et alors âgée de treize ans; on prétend que Mozart en fut quelque temps amoureux et voulut peindre, dans l'*Andante* en FA, quelque peu fastidieux, le portrait de la blonde enfant.

Le premier mouvement de cette Sonate est ainsi construit :

1. Exp. : Thème A à la *T.*, sans conclusion :



— Ce thème A est enchaîné avec un passage de transition (P), établi dans le même rythme :



— Thème B, qui n'est, à proprement parler, qu'un trait de piano, sans le moindre intérêt mélodique :



2. Partie médiane rythmique; elle ne donne aucune amplification des thèmes, mais seulement un travail rythmique sur A et P ;

3. Reexp. : reproduction presque intégrale de la première partie à la *T.*

Le *Rondeau* offre un intérêt spécial en ce qu'il prépare la forme que nous retrouverons plus complète chez Beethoven; voici comment il est construit :

Refrain 1 : A, en *la* ;
Couplet 1 : { A, en *ut*, puis en *UT*, amenant de nouveau A, en *mi*, exposé comme une *seconde idée* ;
Refrain 2 : A, en *la* ;
Couplet 2 : Phrase nouvelle à deux reprises, en *LA* ;
Refrain 3 : A, en *la*;
Couplet 3 : A, en *la*, en forme de *seconde idee*, concluant.

3ᵉ Sonate, en *RÉ*. Dans le premier mouvement de cette Sonate, l'*exposition* et la *réexposition* des deux thèmes sont en ordre inverse, l'une par rapport à l'autre :

1. Exp. Th. A, en *RÉ* ;
 — Passage de transition court ;
 — Th. B, en *LA*, en trois fragments bien déterminés :
 { *b'*, phrase mélodique,
 b'', passage agogique,
 b''', phrase complémentaire suivie d'une *coda*;
2. Partie médiane, qui garde le rythme de la *coda* et de la phrase complémentaire ;
3. Réexp. : Th. B, en *RÉ*, avec ses trois fragments (*b' b'' b'''*) remplaçant A ;
 — Th. A, en *RÉ*, formant une simple conclusion, à la place de B.

La Sonate en *ut*, de 1784, que l'on a longtemps regardée comme faisant partie de la grande *Fantaisie* en *ut* (1785), erreur due à leur publication simultanée, est de la même structure que la Sonate analysée ci-dessus. Le *second thème* y devient extrêmement important, et le *Rondeau*, qui n'est pas sans offrir une certaine analogie avec celui de l'op. 13 de Beethoven (*Sonate pathétique*), présente tous les caractères du Rondeau beethovénien que nous étudierons dans le chapitre suivant et qui se différencie notablement de l'ancien Rondeau français.

Friedrich Wilhelm RUST, dont les œuvres étaient peu connues avant que son petit-fils, le docteur W. Rust (1), les eût remises au jour à la fin du xixᵉ siècle, fut le trait d'union entre Haydn et Mozart, d'une part, et, de l'autre, Beethoven, dont il est le précurseur incontestable. Non seulement son style, déjà très en avance sur son époque, mais son écriture même et son invention mélodique se rattachent étroitement à l'esprit beethovénien, sans pour cela s'affranchir des pures traditions puisées dans les solides études qu'il fit à l'école des Bach.

Né à Woerlitz, près de Dessau, Friedrich-Wilhelm montra dès l'en-

(1) Le docteur Wilhelm Rust (1822 † 1892) fut le dernier *cantor* de l'Ecole de Saint-Thomas à Leipzig ; il prit une part importante à la publication des œuvres complètes de J.-S. Bach, son immortel prédécesseur.

fance de sérieuses dispositions musicales. Son frère, J.-L.-Anton Rust, avait été employé comme violoniste, en 1744 et 1745, dans les exécutions de la *Thomas Schule* qui avaient lieu sous la direction du grand Sébastien Bach : il était revenu à Dessau plein d'enthousiasme pour ce puissant génie et animé d'un esprit de prosélytisme qui trouva chez le jeune Friedrich-Wilhelm un sujet admirablement préparé.

Celui-ci se nourrit, en effet, de la saine musique du maître et, à l'âge de treize ans, il jouait de mémoire tous les Préludes et Fugues du *Clavecin bien tempéré*. Malgré ces dispositions remarquables, la famille de Friedrich-Wilhelm s'obstina à l'orienter vers la jurisprudence, étude qui était alors regardée comme indispensable aux jeunes gens. Rust fut donc envoyé à cet effet à Halle, où il fréquenta beaucoup plus assidûment les leçons de Friedemann Bach que celles des professeurs de l'Université A vingt-trois ans, il abandonna définitivement le droit pour la musique et fit de sévères études, d'abord à Berlin, sous la direction de Benda, puis à Potsdam, avec Ph.-Emm. Bach.

Le prince Léopold III d'Anhalt-Dessau le prit alors sous sa protection et l'emmena même avec lui en Italie, en 1765. Notre musicien séjourna deux ans dans la patrie de Scarlatti et se fixa en dernier lieu à Livourne, d'où sont datées plusieurs de ses œuvres. Ce séjour contribua à modifier son écriture et sa manière ; à partir de ce moment un curieux alliage s'établit chez lui entre le style « galant » mais sérieux des musiciens allemands et le gracieux enjouement des italiens

Rentré à Dessau, il devint, en 1775, directeur de la musique de la Cour, et écrivit alors un grand nombre d'œuvres pour piano, violon et chant. Vers la fin de sa vie, sous le règne du nouveau prince-électeur Frédéric, il fut chargé de composer de la musique officielle à l'occasion de tous les événements intéressant la principauté.

Ce que l'on connaît jusqu'ici de l'œuvre de Rust comprend (1) :

17 sonates écrites spécialement pour le piano (*piano-forte o clavicembalo*), dont 12 seulement ont été publiées.

28 sonates pour violon;

1 sonate pour violoncelle ;

8 sonates pour alto ou viole d'amour ;

3 sonates pour harpe ;

6 compositions de musique de chambre (trios, quatuors, etc.) ;

(1) Les œuvres de F. W. Rust qui ont été publiées par son petit-fils sont pour la plupart *truquées* et *modernisées*, suivant la condamnable coutume dont les « *Herausgeber* » allemands semblent s'être arrogés le monopole. Toutefois, et malgré les changements introduits dans l'écriture instrumentale, la *musique* de ces œuvres a été presque partout respectée, le véritable tort du docteur Wilhelm fut de faire figurer dans certaines sonates de son aïeul notamment dans la 5e (en *LA*), la 8e (en *MI*), la 10e (en *UT*), des passages assez considérables et même des morceaux entiers de sa propre composition.

10 pièces diverses pour piano ou pour violon (variations, suites pour violon seul) ;

2 livres de *lieder* (gravés de son vivant) au milieu desquels on rencontre l'admirable *Todtenkranz*, élégie avec chœurs sur la mort d'un enfant ;

1 recueil de Cantates pour une voix avec orchestre.

Enfin les « œuvres de circonstance » : *Chant des nymphes* pour dix voix de femmes, à l'occasion de la réception du roi de Prusse Frédéric-Guillaume (1787) ; Cantate d'église pour la cinquantaine de M. de Marées, surintendant de la Cour (1791) ; Cantate de fête pour la « joyeuse entrée » du prince-électeur, ramenant à Dessau sa jeune femme Amalie de Gastein-Haubourg (1792) ; Motet pour la présentation à l'église de la princesse héréditaire d'Anhalt (1794).

Entre temps, Rust écrivait des divertissements pour l'Opéra de Dessau : *Pirame et Tisbé*, *Inkle et Yariko*, *Krylas et Lalage*, sans compter une opérette allemande : *le Lundi bleu* (1777), et nombre de Cantates pour l'église de la Cour.

Chez aucun des compositeurs de son temps, on ne rencontre, dans l'ordre de la Sonate, les audaces et les innovations qui foisonnent dans l'œuvre de Rust, tant au point de vue de l'instrument à clavier, qu'à celui de la disposition architecturale des pièces. Figurations espacées, traits d'agilité, non pas indifférents comme chez la plupart de ses contemporains, mais tendant toujours à l'expression mélodique, emploi des octaves aux deux mains, croisements dans le but de varier la sonorité, sons harmoniques, etc. ; tout cela est plus rapproché du style moderne que de celui de Mozart ou de Haydn.

C'est principalement dans la forme et la construction que Rust a de quoi nous étonner. Si la première période de sa vie ne nous fournit que d'intéressantes imitations dans la manière de Ph. Emm. Bach, quelque peu mitigées par l'influence de D. Scarlatti, dès la seconde période, vers 1775, la tendance pré-beethovénienne s'affirme, les modulations deviennent plus hardies, les trois pièces de la Sonate se suivent d'un seul tenant, disposition à peu près abandonnée depuis la Sonate italienne. Mais c'est surtout à partir de la troisième période (1792) que l'originalité du maître de Dessau s'épanouit dans sa plénitude.

Il établit délibérément la Sonate en deux mouvements, forme qu'on ne retrouvera que dans les dernières œuvres de Beethoven ; bien mieux, il adopte pour quelques-unes de ces sonates le *thème unique* générateur des principales parties mélodiques de l'œuvre, et semble ainsi prévoir la transformation cyclique qui ne s'opérera définitivement qu'à la fin du XIXe siècle. C'est alors qu'il devient véritablement un précurseur de Beethoven, non seulement par la similitude des idées qui est flagrante,

mais par la manière même de disposer les diverses parties de l'œuvre musicale.

Parmi les Sonates de Rust (1), celles qui offrent le plus d'intérêt sont les suivantes :

2e Sonate, en *sol*, écrite en Italie vers 1766. L'influence de Ph. Emm. Bach s'y fait évidemment sentir quoique tempérée par la préoccupation du style de Domenico Scarlatti et de ses successeurs. L'écriture instrumentale, comme aussi l'alternance du mineur au majeur sont, sans conteste, de provenance italienne. Nombreuses sont ici les ressemblances avec certaines productions postérieures d'autres auteurs : le dessin initial du premier mouvement rappelle de très près celui du finale de la sonate op. 54 de Beethoven, et, chose plus étrange, la première mesure de l'Adagio est bien proche parente de l'Allegretto de la Sonate en *fa* de Brahms, op. 5. Au reste, de même que le finale de Brahms, le curieux rondeau de Rust procède par simplification du thème, lequel, exposé primitivement en triolets, se reproduit ensuite en valeurs binaires pour terminer dans le style calme d'une pièce d'orgue.

4e Sonate, en *SOL* (2), écrite au retour d'Italie. Elle nous montre en Rust un curieux innovateur dans l'art de l'écriture pianistique ; l'impression de joie exubérante qui se dégage du charmant *presto* final ne peut trouver d'égale qu'à l'audition de certains *rondos* de J. Haydn.
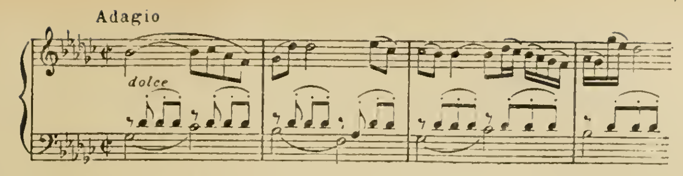
Ces deux œuvres sont typiques de la première manière de leur auteur.

La 5e Sonate, en *LA*, datée du 2 mai 1775, est constituée en trois mouvements enchaînés sans interruption, forme que l'on ne rencontre chez aucun compositeur de la fin du XVIIIe siècle. Au premier mouvement fort bien construit, succède un *adagio-fantaisie*, à la manière de Ph. Emm. Bach, qui, partant du ton de *LA*, oscille en *SI*♭, en *sol*, en *RÉ*♭ pour enchaîner avec le rondeau-final dont le troisième couplet en duo, si différent du reste, fait déjà présager la coupe du rondeau beethovénien.

La 6e Sonate (1777) se différencie en tout de celles de la première manière. Les tonalités de *RÉ*♭ et de *SOL*♭, peu en usage alors, l'écriture très soignée et même parfois assez curieusement doigtée par l'auteur lui-même, enfin la musicalité des thèmes et des développements en font une pièce vraiment remarquable. Le premier mouvement et surtout l'*adagio* :
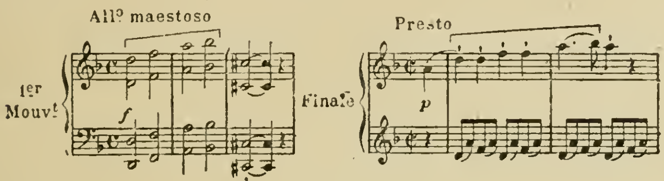
(1) Les 12 principales Sonates pour piano ont été relevées avec grand soin par l'auteur de ce livre, sur les manuscrits de Rust conservés à la Bibliothèque de Berlin. Elles sont publiées par la maison Rouart, Lerolle et Cie, à Paris.

(2) Cette Sonate fut publiée après la mort de son auteur, par les éditeurs Heinrichs et Lehmann, à Leipzig, sous le titre, libellé en français : *Grande Sonate pour le Piano Forte, composée par F. G. Rust.*



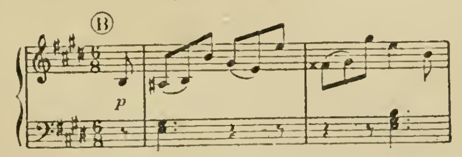
éminemment beethovéniens, ne seraient pas déplacés au milieu des œuvres de la première époque du maître de Bonn ; le Menuet qui termine est, au contraire, tout à fait dans la manière d'Haydn, comme situation dans l'œuvre et comme musique.

La 7e Sonate, en *ré* (1788) est encore établie en trois mouvements comme celles d'Haydn et de Mozart, mais elle a quelque chose de plus que ces dernières : l'adoption d'un thème unique commun au premier mouvement et au finale :



Pour celle-ci, le thème choisi constitue un double hommage : au roi de Prusse d'abord qui l'inventa plus que probablement, et au grand *cantor* de Leipzig qui le traduisit en chefs-d'œuvre (1). — A remarquer, le superbe *adagio* qui termine le finale et fait penser aux grandes conclusions beethovéniennes.

La 8e Sonate, en *mi*, ouvre la série des cinq sonates de la dernière manière. Elle présente toutes les originalités propres aux œuvres que le musicien de Dessau écrivit à cette époque : division en deux parties, bizarres rapports de tonalités, emploi des octaves aux deux mains (que nous ne trouverons employés de même façon que dans l'op. 54 de Beethoven), réexposition du thème à la main gauche, péroraison alanguie du charmant Rondeau faisant penser à celle de l'ouverture de Coriolan, enfin cette écriture de piano si particulière, évoquant, dans le Rondeau surtout, les figures de Weber et de Schubert.



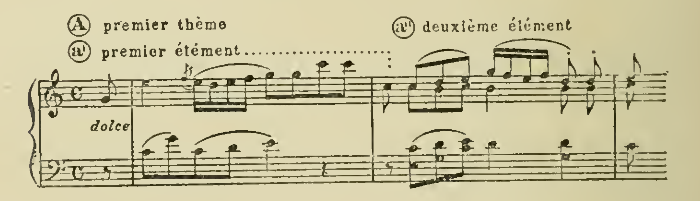
(1) Ce thème est, en effet, identique avec celui de l'*Offrande musicale*, de J.-S. Bach. Voir, page 87.

Les trois dernières sonates, pleinement caractéristiques de la troisième époque de Rust, sont à étudier tout spécialement :
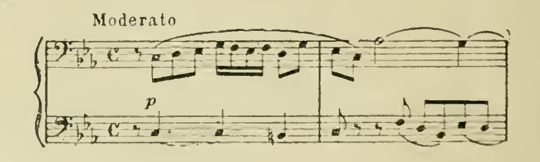
10e Sonate en *UT* (1792). Rien de similaire ne se rencontre dans les productions des contemporains ; Beethoven, à ce moment, en était à l'élaboration de ses premiers trios. Divisée en deux parties, cette Sonate commence par un *allegro* d'une écriture extraordinairement avancée pour son temps, et ainsi construit :

1. Exp. : Thème A, à la T. concluant ;
   Passage de transition dans le rythme qui accompagne le 1er thème ;
   Thème B, à la D.
2. Partie médiane : rythmique, développant A et B, et aboutissant, par un point d'orgue orné à la :
3. Réexp. : contrepartie assez équivalente à l'Exp.

Le deuxième et dernier mouvement est un mouvement de structure toute particulière. Il débute par un thème d'essence haydnienne dont on ne peut deviner tout d'abord la destinée finale.



Le morceau continue en forme Rondeau; mais, après le *second couplet*, la tonalité s'assombrit et l'insistance du deuxième élément (a II) donne naissance à la fugue suivante :



— cette Fugue, presque régulière, se rapproche, comme écriture, des fugues de la troisième manière de Beethoven (voir chap. IV);

Puis, réexposition du *rondeau*, en *UT*, concluant par des développements de a II.
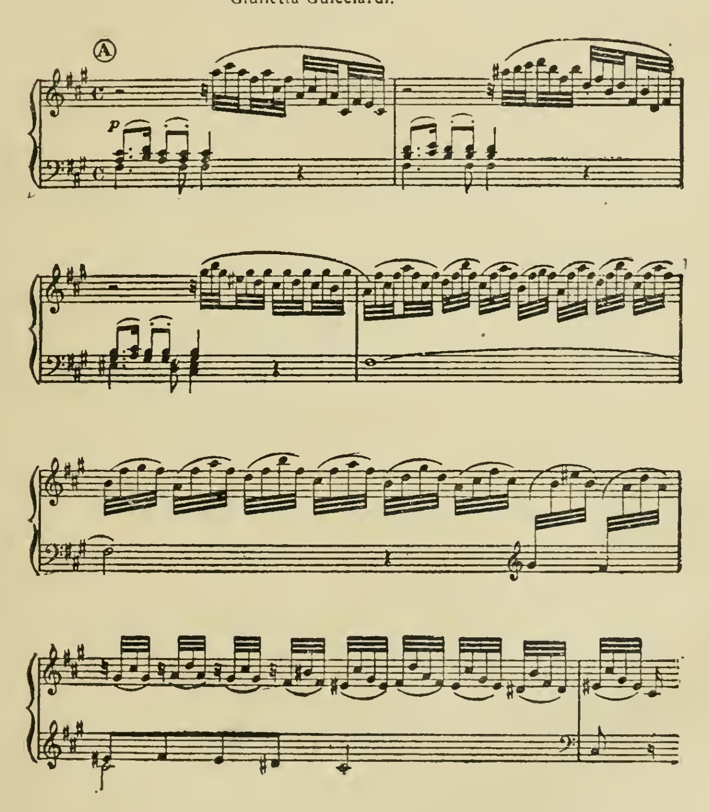
La 11e Sonate, en *fa*♯, nous apparaît comme le chef-d'œuvre de la série, en raison de la beauté musicale qui en émane ; certains thèmes

et certaines modulations ne se trouveraient pas déplacés dans les œuvres de la grande époque beethovénienne.

Cette sonate, composée en 1794, consiste en deux pièces principales reliées entre elles par un *Larghetto* de transition, assez court, qui conduit de la *sous-dominante* à la *dominante.*
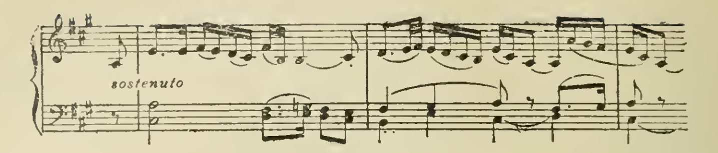
En voici la construction :

1. Exp. : *1er thème* (A), qui semble comme une prévision du finale de la Sonate de Beethoven en *ut* ♯, op. 27, nº 2, dédiée à Giulietta Guicciardi.



Passage de transition fourni par un rythme spécial et aboutissant au :

Second thème (B), d'un charme tout beethovénien :
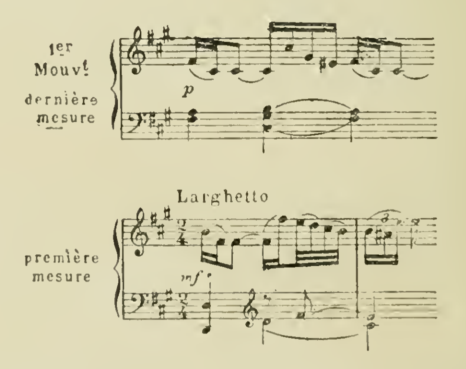


Ce thème se complète au moyen d'éléments empruntés au passage de transition, ce qui donne une grande cohésion à cette première partie du morceau.

2. PARTIE MÉDIANE : inflexion, par le passage de transition, vers : Ⓐ en *ut* ♯, puis :

3. RÉEXP. : régulière, sauf que le *thème* Ⓑ se présente tout d'abord, comme dans l'*exposition*, au ton *relatif*, *LA*, pour s'infléchir ensuite vers le ton principal.
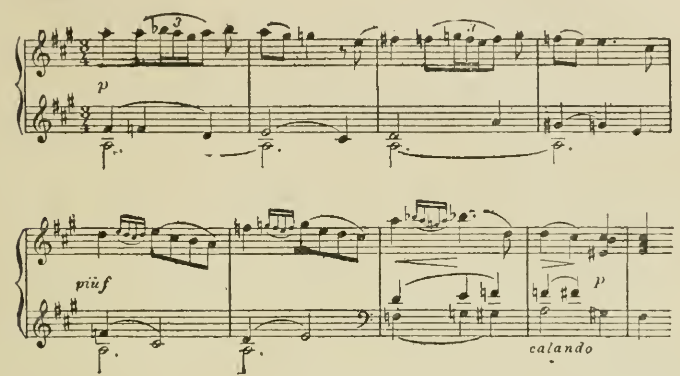
L'admirable *Larghetto* qui sert de trait d'union entre les deux pièces constitutives de l'œuvre n'est autre chose qu'un génial développement des éléments déjà exposés dans le 1er mouvement. La première mesure est la reproduction dans le sens *exposant* de la mesure *concluante* du morceau précédent :
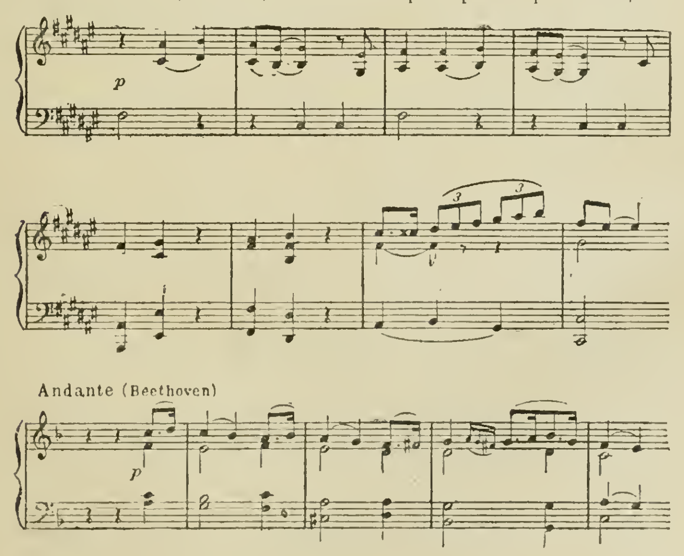


La phrase, expressive comme un thème de Bach, s'élève toujours jusqu'à un premier repos en *RÉ*, qui donne naissance à un dessin de cinq notes, paraphrase du *thème* A du 1er mouvement. Peu à peu, ce dessin s'établit de façon même à imposer silence à la phrase mélodique initiale, et module à la *dominante* du ton principal, préparant ainsi l'avènement de l'*allegretto* final.

Celui-ci est un véritable *menuet*, quoiqu'affectant la forme *rondeau*, à la façon de certains menuets d'Haydn, mais il dépasse de beaucoup ceux-ci comme intensité expressive.

Après l'exposition du *refrain*, en *fa* ♯, le *premier couplet* s'infléchit jusqu'à la *dominante* de RÉ, et le retour au *refrain* s'opère au moyen d'une modulation exquise et certainement inouïe à cette époque ; nous la citerons ici en entier :



Cette hésitation du *fa* ♯ qui consent enfin à se changer en *mi* ♯ n'est-elle point vraiment délicieuse ? — Le *troisième refrain* s'impose alors, cette fois en FA ♯, et l'on est assez surpris de reconnaître dans le thème, ainsi présenté en majeur, celui de l'*Andante favori* en FA, pour piano, que Beethoven détacha, en 1806, de la Sonate op. 53 pour le publier à part :
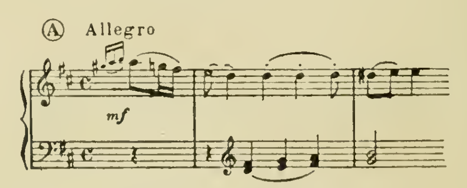


La 12e et dernière sonate, en *RÉ*, est, comme la précédente, de l'année 1794. Elle passe pour avoir été dédiée à Gœthe, qui, pendant son séjour à Dessau, en 1776, avait fréquenté et fort apprécié Rust. Lorsque le poète fut de retour à Weimar, à la suite de son voyage en Italie, il écrivit à son ami Behrisch, qui habitait Dessau, de saluer de sa part « le grand maître Rust » (1). Celui-ci, transporté de reconnaissance et ne sachant comment s'acquitter, pensa que le plus digne remerciement serait la dédicace d'une belle Sonate.

L'œuvre est constituée en deux parties et peut se placer au même rang que les meilleures œuvres de son époqne ; l'heureux choix des thèmes, toujours très musicaux, la fantaisie du développement et l'écriture beaucoup plus pleine et soignée que dans les pièces du commencement de la carrière de Rust, en font une œuvre de premier ordre, et peut-être la plus beethovénienne de ses sonates.
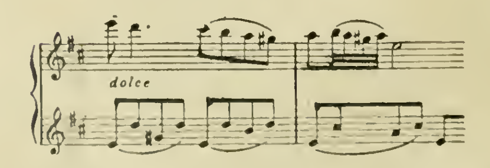
L'alternance entre le thème mélancolique qui ouvre le deuxième morceau et le chant éminemment « symphonie pastorale » qui fait la contrepartie, donne l'impression d'une esquisse de quelque quatuor du maître de Bonn, tandis que la péroraison nous mène encore plus près de nous, jusqu'à Schumann. Enfin, la coupe en deux morceaux, forme favorite des derniers temps beethovéniens, éloigne davantage cette belle composition des ornières formelles et conventionnelles dans lesquelles se traînait l'art de presque tous les musiciens de cette époque.

Voici la construction de cette sonate :

1. Exp. : Thème Ⓐ en *RÉ*.



Passage de transition, conduisant à la : *deuxième idée* Ⓑ en *LA* :



(1) *Gœthe's Jahrbuch*, vol. VII, p. 118, et VIII, p. 137, édition L. Geiger, 1886.

2. PARTIE MÉDIANE : allant de *RÉ* à *mi* ; repos en *mi* par l'idée (B).
Développement de la partie terminale de (B), aboutissant à :
3. RÉEXP. régulière des 2 thèmes, avec un assez long *point d'orgue* terminal.

La deuxième et dernière pièce de la sonate consiste, nous l'avons dit, en une intéressante antithèse entre un thème grave et un allegretto pastoral. En voici la construction :

1. *Th.* (A), *grave*, en *ré*, arrêté sur la *dominante*.
Th. (B), *pastoral*, en *FA* ;
2. Th. (A), en *sol*, s'infléchissant vers la *dominante* du *ton principal* :
Th. (B) en *RE*, avec une conclusion en dépression qui rappelle d'assez près la péroraison des *Papillons* de Schumann.

Outre les perfectionnements considérables apportés par Rust dans l'écriture technique de l'instrument à clavier, le compositeur de Dessau tenta de nombreuses innovations visant la diversité des timbres. Il est vrai de dire que la plupart de ces recherches, faciles à rendre sur le *clavicorde* dont la mécanique restait toujours à découvert, deviennent inexécutables sur nos instruments modernes, si parfaits à d'autres points de vue.
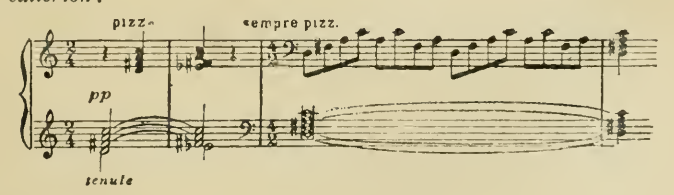
A l'appui de cette assertion, nous pouvons citer la 9ᵉ Sonate, en *SOL*, dont, malheureusement, le *finale* seul offre quelque intérêt musical.

Au cours de cette œuvre, que précède, dans le manuscrit, une assez longue préface explicative, Rust se livre à diverses imitations : *timbales*, *timbales avec sourdine*, *psaltérion*, et enfin, sous la dénomination : *suoni di liuto*, il y fait un fréquent usage des *sons harmoniques* obtenus, comme sur la harpe, au moyen d'un doigt de la main droite posé sur la partie médiane d'une ou de plusieurs cordes ; les sons, joués par la main gauche, sortent ainsi à l'octave supérieure de la note écrite.

Au reste, notre auteur emploie également ces sons harmoniques dans d'autres œuvres, notamment dans la 10ᵉ sonate, en *UT*, comme si le procédé était généralement connu.

Voici des exemples de l'écriture dont il se sert pour imiter le timbre du *psaltérion* et pour faire sortir les *sons de luth* (harmoniques).
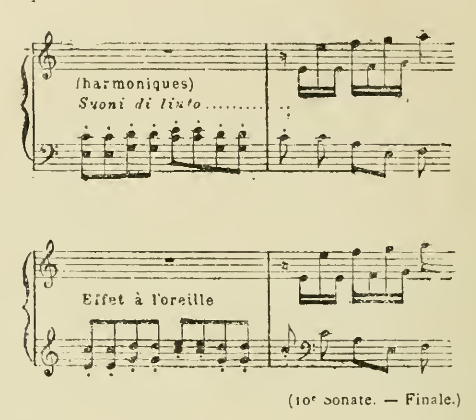
Psaltérion :



(9ᵉ Sonate. — Octobre 1792.)

L'accord de la main gauche reste soutenu au clavier, tandis que les doigts de la main droite se promènent légèrement sur les cordes correspondantes de l'accord tenu.

Sons harmoniques :



(10e sonate. — Finale.)

Appuyer légèrement l'index de la main droite à mi-longueur des cordes, et jouer les notes écrites, avec la main gauche seule.

Tel est, dans son ensemble, l'œuvre de piano si caractéristique et si primesautier de Rust, à qui personne assurément n'osera refuser désormais le titre de « précurseur ».

Il ne restait peut-être qu'un pas à faire pour pénétrer dans la *contrée symphonique* nouvelle, dont l'existence avait été pressentie déjà par de si grands musiciens... mais c'était un pas de géant.

Seul, Beethoven pouvait, d'un génial effort, franchir l'obstacle et permettre enfin à l'art musical d'entrer dans la Terre Promise.

IV

LA SONATE

DE BEETHOVEN

Technique. — 1. L'idée musicale. — 2. Le développement et la modulation. — 3. Le mouvement initial : type S. — 4. Le mouvement lent : type L. — 5. Le mouvement modéré le Menuet ; le Scherzo : type M. — 6. Le mouvement rapide ; le Rondeau : type R. — 7. Unité de la Sonate de Beethoven.

Historiqua. — 8. Chronologie des Sonates de Beethoven. — 9 Sonates pour piano : première manière (1795 à 1801). — 10. Sonates pour piano : deuxième manière (1801 à 1815). — 11. Sonates pour piano : troisième manière (1815 à 1826). — 12. Sonates pour violon, violoncelle, etc.

TECHNIQUE

1. L'IDÉE MUSICALE.

La **Sonate**, telle qu'elle a été définie au précédent chapitre (p. 153), conserve avec Beethoven tous ses caractères primordiaux : elle ne se compose jamais de plus de *quatre* pièces différentes ; l'instrument à clavier, le piano, pour lequel elle est écrite, joue *seul*, ou en qualité d'accompagnateur d'un instrument récitant (violon, violoncelle, etc.), jouant *seul* ; ses pièces constitutives, dont le nombre diminue de plus en plus tandis que leur forme progresse et se renouvelle, se succèdent dans un *ordre logique* de mouvements différents et sont reliées entre elles par une *parenté tonale* étroite et constante ; enfin, la coupe *ternaire* y apparaît dans toute sa perfection et y supplante presque entièrement les usages et les formes provenant encore de la Suite.

Mais, à ces caractères permanents de la Sonate pré-beethovénienne viennent s'en ajouter d'autres, tellement importants et tellement spéciaux, qu'il était indispensable d'en faire l'objet d'une étude séparée et approfondie.

Les dessins contrapontiques que nous avons comparés à un « véhicule tonal » allant, dans l'ancienne forme Suite, de la *tonique* au *ton voisin*

pour revenir ensuite à leur point de départ (voir ci-dessus, p. 110), s'étaient élevés déjà au rôle de thèmes. Dans la forme Sonate, en effet, ils commençaient à se différencier plus ou moins nettement des dessins accessoires modulants qui les reliaient entre eux, ainsi que les arches d'un *pont* relient l'une à l'autre les deux rives d'un cours d'eau.

Sous l'impulsion du génie beethovénien, le *thème* va s'accroître dans de telles proportions, il prendra tant de noblesse et de puissance, que sa seule énonciation l'imposera définitivement à l'entendement et à la mémoire : il acquerra ainsi la valeur et les prérogatives d'une *idée*, radieuse souveraine des vastes domaines symphoniques où, sans jamais cesser d'être elle-même, elle pourra revêtir tour à tour les aspects les plus différents.

Cette *idée*, véritable être organisé musicalement suivant des principes rythmiques, mélodiques ou harmoniques que nous allons examiner, se comporte dans l'œuvre comme toute idée, tout être, toute force : elle agit. Et cette *action* spéciale se manifeste par un procédé nouveau, que pressentirent déjà les précurseurs immédiats du maître de Bonn : le *développement*, soumis aux lois immuables des *relations tonales* et des *modulations*, c'est-à-dire aux moyens harmoniques d'*expression* dont le mécanisme a été sommairement indiqué déjà au Premier Livre de ce Cours (1), mais dont le fonctionnement complexe nécessitait une étude détaillée qui va trouver ici sa place logique et légitime.

Car les *idées musicales*, leurs *développements* et leurs *modulations* constituent autant d'éléments nouveaux ou renouvelés dont l'art symphonique tout entier est redevable à Beethoven principalement, sinon exclusivement. Mais, comme la forme Sonate a bénéficié plus que toute autre (et peut-être avant toute autre), de ces véritables « apports personnels » du maître, il convient de les bien connaître en eux-mêmes, afin d'apprécier leur gigantesque répercussion sur chacun des types fondamentaux des *quatre* mouvements (S. L. M. R.) et sur l'unité synthétique de cette forme de composition.

Avant de poursuivre cette étude, qui fera l'objet du présent chapitre, nous considérerons donc les *idées musicales*, *en elles-mêmes*, puisqu'aussi bien (c'est Beethoven qui nous le dit), « en musique, tout procède de l'*idée* et tout y retourne » (2).

Eléments de l'idée musicale. — « L'idée est une étincelle volée à l'infini. » Cette image poétique de l'*idée*, prise dans son sens général, peut s'appliquer à l'*idée musicale* mieux peut-être qu'à toute autre : « la

(1) Voir Ier liv., ch. VIII.
(2) Bettina Brentano, *Conversations avec Beethoven*.

musique n'est-elle pas le lien qui unit la vie de l'esprit à la vie des sens, l'unique introductrice au monde supérieur, à ce monde qui embrasse l'homme, mais que l'homme ne saurait embrasser ? » (1).

Ainsi s'exprime encore Beethoven, qui va même jusqu'à appeler un jour la philosophie un « dérivé » de la musique (2).

Quoi qu'il en soit de l'idée en général et de l'idée musicale en particulier, au point de vue purement philosophique, il ne nous appartient pas de discuter ici les diverses définitions qui sont proposées pour l'une ou pour l'autre par les « spécialistes » (3). A les bien examiner, d'ailleurs, on serait tenté de les rejeter toutes : il ne s'agit point ici, en effet, des idées en tant que « représentations d'objets » ; de telles idées n'ont rien de commun avec les idées musicales, lesquelles, on ne saurait trop insister sur ce point, expriment des sentiments ou des impressions, mais ne peuvent en aucun cas représenter des objets (4). Les définitions du mot *idée*, pris dans cette acception, sont donc totalement étrangères à la question et n'ont rien de commun avec la notion *d'infini*. Quant à celles qui présupposent cette notion nécessaire, ne révèlent-elles pas, par cela même, l'impossibilité radicale d'une *définition* adéquate ? Peut-on assigner des limites à ce qui n'en a pas, *définir* ce qui est *infini*, comprendre ce qui excède infiniment les bornes inhérentes à notre nature humaine ? (5).

Toutefois, si cette *compréhension* nous est totalement interdite, ne pouvons-nous nous élever à une *connaissance* tout imparfaite et relative de cette « étincelle volée à l'infini », de cette *idée musicale*, immatérielle et inaccessible en son essence, mais revêtue pourtant de formes concrètes qui la mettent à la portée de l'intelligence ? ×

Considérée dans sa *forme* et dans sa *fonction* d'organe vivant contenant la seule *raison d'être* de toute composition, l'*idée musicale,* au contraire, peut et doit faire le sujet de quelques réflexions utiles, sinon nécessaires. Cet *être agissant* conserve, en effet, dans l'état de perfection auquel l'a élevé le souffle créateur de Beethoven, les éléments originels de la *mélodie* de tous les temps : il est fait de *groupes* rythmi-

(1) Bettina Brentano, *Conservations avec Beethoven.*

(2) *Ibid.* « La musique, dit un jour Beethoven à Bettina, est un terrain dans lequel l'esprit vit, pense et fleurit : la philosophie n'est qu'une conséquence ou un dérivé de la musique ! »

(3) Constatons ici, une fois de plus, l'insouciante ignorance du « philosophe » Littré en matière de musique et d'art :

« Idée musicale : trait de chant qui se présente à l'esprit du compositeur avec tous les accessoires qu'il comporte ». (Dictionnaire.) Cette « définition » est donnée dans un paragraphe de l'article *idée*, mais pas dans celui où il est question de *l'œuvre d'art* !

(4) Voir 1er liv., Introd., p. 12.

(5) « Une *idée* est un *mode de l'âme*, et, comme nous ne savons pas ce que l'âme est en elle-même, nous ne savons point non plus ce qu'un mode de l'âme est en lui-même. » (Ch. Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, chap. VIII.)

ques accentués, de *périodes*, de *phrases* qui se meuvent dans des *tonalités* (1) ; il y a donc lieu d'examiner ce que contiennent ces *groupes*, véritables *cellules* organiques, ces *périodes* hiérarchiquement ordonnées, ces *phrases* éminemment expressives et émouvantes. Et l'on procédera ici comme on l'a fait précédemment pour le rythme et la mélodie : en partant de l'élément premier, du *minimum indivisible* qu'on pourrait appeler la *cellule* ou le *germe* de l'idée.

La Cellule. — En réduisant le *rythme* à sa plus simple expression, nous avons constaté qu'il était contenu dans « le plus petit groupe indivisible d'une succession de sons (2) ». C'est l'indivisibilité ou l'irréductibilité qui spécifie ce qu'on est convenu d'appeler *cellule* ou *monade*. La *cellule thématique* dont nous parlons ici diffère de la cellule *rythmique* en ce qu'elle peut être aussi bien *mélodique* ou *harmonique*, mais toujours sous la condition expresse de demeurer *irréductible*, c'est-à-dire d'avoir atteint le degré de simplification à partir duquel toute subdivision entraîne nécessairement la destruction.

De même que la cellule vivante contient le germe, ainsi la *cellule* musicale contient, en quelque sorte, le *motif* (3). Dans l'un et l'autre cas, le contenant est indissolublement lié au contenu : ni l'un ni l'autre ne se peut concevoir isolément. Il ne saurait y avoir de *cellule* sans *motif*, musicalement parlant, et la décomposition de l'un ou de l'autre, ou même leur séparation, sous prétexte d'analyse, paraîtra à juste titre inintelligible, sinon inintelligente (4). Qu'il nous suffise de constater l'existence du *motif* inclus nécessairement dans la *cellule*, et d'examiner la fonction de celle-ci dans les *périodes* et les *phrases* auxquelles elle donne naissance.

La Période. — De même que les groupes rythmiques coopèrent, par leur combinaison régulière et ordonnée, à l'élaboration de la période mélodique, ainsi les cellules, en se reproduisant à divers intervalles ou sur divers degrés, apportent à la *période initiale* d'une phrase musicale tous les attributs rythmiques, mélodiques et har-

(1) Voir Ier liv., chap. II, pages 33 et suiv.

(2) *Ibid.*, chap. I, p. 26.

(3) *Motif* est pris ici dans son sens exact, impliquant comme son radical *mot* (*motum*, de *moveo*, je meus) l'idée de *mouvement*, d'impulsion première, de vie. Tant de choses différentes ont été improprement qualifiées en musique de « motifs » que nous serons amenés dans la pratique à prendre bien souvent le contenant pour le contenu et à nous servir du mot *cellule*.

(4) Un tel système de *décomposition* a pourtant rencontré dans tous les temps et dans tous les domaines d'ingénieux adeptes, qui s'obstinent à vouloir analyser ce qui ne se décompose pas et, par une prétention toujours orgueilleuse sinon hypocrite, appellent cela « la science » ! Curieuse aberration de l'esprit humain qui, sous prétexte de ne croire que ce qu'il sait, aboutit ainsi, infailliblement, à ne plus savoir ce qu'il croit.

moniques qui la caractérisent et lui confèrent le rôle principal dans la genèse de l'idée.

Cette *période principale* contient le *thème* (1) *générateur*, de même que la *cellule* contient le *motif*. Ici encore, le contenant est lié nécessairement au contenu : il n'y a pas de *période principale* sans *thème générateur*.

Leur fonction commune est d'engendrer les autres périodes, contenant les autres éléments du thème ; celles-ci apparaissent en ordre logique, à la suite de la *période principale*, ou, si l'on veut, *génératrice* ; elles la complètent, la précisent ou l'amplifient, remplissant ici la fonction de *périodes secondaires* ou *incidentes*.

La Phrase. — La succession ordonnée de la *période principale* ou *génératrice* et des *périodes secondaires* constitue la *phrase*, c'est-à-dire l'énonciation de l'*idée musicale*.

La *phrase* contient l'*idée*, au même titre que la *période principale* contient le *thème générateur* et que la *cellule* contient le *motif* ; toutefois, si le motif est toujours *entièrement* inclus dans la cellule, et le thème dans la période, l'idée musicale n'est pas nécessairement énoncée par *une seule* phrase. L'énonciation *intégrale* de l'*idée* nécessite parfois, au contraire, *deux* et même *trois phrases* dont l'une, la principale, contient la partie essentielle de l'idée.

Il ne peut donc y avoir, musicalement parlant, de phrase sans idée, pas plus qu'il ne peut y avoir de période sans thème, ni de cellule sans motif.

La phrase, la période et la cellule sont entre elles pareillement dans une étroite dépendance : il n'y a pas de phrase sans période, ni de période sans cellule : chacun de ces trois éléments procède en quelque sorte des deux autres, et leur ensemble nous apparaît comme une véritable trinité dans l'unité.

Ce principe constitutif de l'*idée musicale* n'a point cessé d'être appliqué depuis Beethoven. Wagner et Franck, qui furent, après lui, les plus grands créateurs dans le domaine musical, n'ont jamais tenté de modifier l'ordre et la hiérarchie existant entre la *cellule*, la *période* et la *phrase* : il est aisé de le constater par quelques exemples empruntés à leurs œuvres (2).

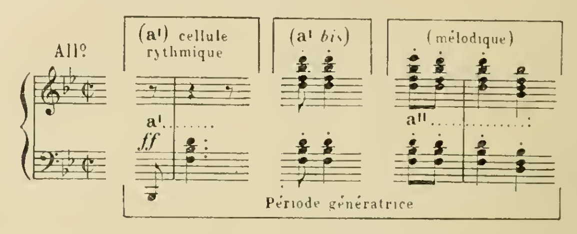
(1) *Thème* est pris ici (comme précédemment le terme *motif*) dans son sens vrai, lequel implique l'idée de *placer*, de *poser* quelque chose (θέμα, de τίθημι, je pose).

Le *thème* est proprement « ce qui est posé », ce qui est mis là dans un but déterminé (celui d'engendrer l'œuvre) ; tandis que le *motif*, c'est « ce qui met en mouvement » la raison d'être.

L'abus qu'on a fait de ces termes excellents nous obligera souvent pour plus de clarté à substituer *période* à thème, comme nous substituerons *cellule* à motif.
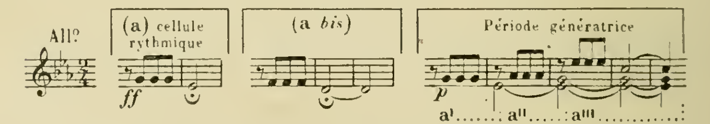
(2) Les singulières « analyses thématiques » qu'on distribue encore de nos jours dans les concerts, sous prétexte d'aider à la compréhension d'ouvrages symphoniques nouveaux (ou même anciens), donnent à penser néanmoins qu'il règne dans l'esprit de beaucoup de compositeurs, et surtout de « musicographes », une imprécision déplorable, relativement à l'*idée musicale* et à ses éléments.

1° Le *rythme* étant l'élément primordial de toute manifestation musicale, les *cellules* et *périodes* de caractère principalement ou exclusivement *rythmique* sont, de beaucoup, les plus fréquentes : chez Beethoven notamment, la plupart des *périodes génératrices* initiales sont d'ordre *rythmique* ; celle de la Sonate de piano, op. 106, est particulièrement remarquable à cet égard :



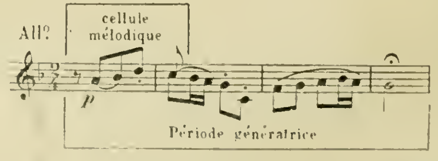
la *cellule* primitive indivisible (*a'*) se répète une seconde fois à l'octave supérieure (*a' bis*) et donne naissance à la formule mélodique (*a''*) qui termine la *période génératrice*; celle-ci se répétera deux fois aussi, et la période secondaire qui apparaîtra ensuite sera faite de cette même formule mélodique (*a''*), comme on le verra ci-après, p. 264.

La Ve Symphonie, op. 67, commence également par une *période génératrice*, d'ordre *rythmique* ; mais la *cellule*, au lieu de faire partie de la période, comme dans l'op. 106, est énoncée séparément et préalablement, à deux reprises différentes :



la *cellule rythmique* contenant le *motif* (*a*) s'expose une seconde fois (*a bis*) ; la *période génératrice* (faite de *a a'' a'''*) s'expose ensuite et se répétera sur divers degrés.

2° La VIe Symphonie (*Pastorale*), op. 68, au contraire, débute par une *période génératrice* d'ordre éminemment *mélodique* :

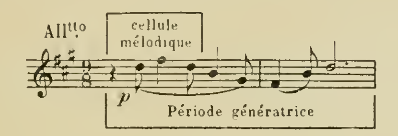


la *cellule mélodique*, contenant vraiment le *motif* ou le *germe* de tous les développements ultérieurs, ne pourrait être ici séparée de la *période génératrice*, même pour les besoins de l'analyse.

Cette période *mélodique* offre, à peu de chose près, le caractère tonal d'un *sujet simple* (voir ci-dessus, p. 39) : les seules notes qui y excèdent l'intervalle de quinte (*tonique-dominante*) ne portent aucun accent (1), et peuvent être supprimées sans altérer gravement la mélodie, dont l'expression calme et reposante a pour principale cause cette étendue restreinte :
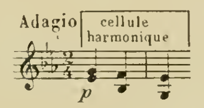


Un autre exemple de l'ordre *mélodique* est contenu dans la *période génératrice* de la Sonate pour piano et violon de C. Franck :



cette *cellule mélodique*, avec son accent expressif sur la seconde note (*fa* ♯), contient ici le *motif* ou le *germe* de l'œuvre entière : c'est une véritable cellule *cyclique*, comme on la verra au chapitre v, ci-après.

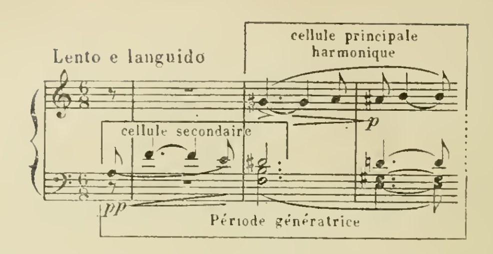
3° Il existe enfin certaines cellules qu'on peut véritablement appeler *harmoniques*, parce que leur ligne mélodique, ou même leur rythme, ne peuvent être isolés des mélodies simultanées qui les accompagnent nécessairement, sans perdre, par cela même, toute leur signification expressive : la cellule initiale de la Sonate, op. 81 (*Lebewohl*), peut être considérée comme un spécimen de cet ordre :



la *cellule* ne consiste ni dans le rythme des trois noires, ni dans la mélodie supérieure (*sol*, *fa*, *mi* ♭), ni dans la mélodie inférieure (*mi* ♭, *si* ♭, *sol*) *exclusivement*, mais dans la superposition *harmonique* de ces deux mélodies simultanées.

Un autre exemple, plus frappant encore, de cellule ou de motif purement *harmonique*, se trouve au début de *Tristan und Isolde* de R. Wagner :

(1) Voir Iᵉʳ liv., p. 33 et 34, les observations relatives à l'accentuation vraie de cette *période génératrice*.



dans ce « thème de l'enchantement d'amour », pour nous servir ici de la regrettable nomenclature en usage, la *cellule principale*, qui apparaît après la *cellule secondaire*, ne consiste pas dans la ligne mélodique écrite à la partie supérieure : ce fragment chromatique, isolé de ses harmonies très spéciales, n'aurait aucune signification musicale déterminée : le véritable *motif* est donc contenu dans ces *harmonies*, lesquelles constituent la *cellule*.

Ces *motifs harmoniques*, liés généralement à une intention dramatique, procèdent souvent, comme l'exemple ci-dessus, d'*artifices* harmoniques (altérations, retards, appoggiatures) qui sont rendus plus ou moins *nécessaires* par la modification *accidentelle* qu'ils introduisent dans l'harmonie naturelle des fonctions tonales (1).

Une même période génératrice peut contenir, d'ailleurs, des cellules d'ordre différent : la cellule secondaire, qui est placée au début de ce dernier exemple *harmonique*, appartient plutôt à l'ordre *mélodique*, de même, le fragment (a'') qui termine la période initiale de la Sonate de Beethoven, op. 106 (voir ci-dessus, p. 236), ajoute à ce thème éminemment *rythmique* un élément *mélodique* appelé, comme on le verra ci-après (p. 264 et 269), à relier cette période génératrice aux périodes secondaires qui la suivront, et même à la *seconde idée* du même mouvement de la Sonate.

Il faudrait bien se garder de croire, en effet, que les six exemples ci-dessus contiennent des *idées entières* : lorsqu'on étudiera l'exposition complète de ce premier mouvement de la Sonate op. 106 (voir ci-après, p. 264 et suiv.), on se rendra compte de la très petite place occupée par la période initiale qui contient le *thème générateur* proprement dit, relativement à l'*idée musicale* entière. Et il s'en faut de beaucoup que cette idée soit l'une des plus longues qu'on rencontre, même dans les Sonates de piano de Beethoven : la *seconde idée* du même morceau atteint *soixante* mesures environ, c'est-à-dire plus du *triple* de la *première*.

Genèse de l'idée musicale. — Il faut conclure de ce qui précède que l'*idée musicale*, sorte de floraison des thèmes issus des motifs, ne doit

(1) Voir Ier liv., p. 117, la note relative à l'*analyse harmonique* de ce même thème chromatique de *Tristan und Isolde*.

pas être confondue avec ses *éléments*, pas plus que la *cellule* ne doit être confondue avec la *période*, ni celle-ci avec la *phrase*.

Logiquement, c'est le motif qui doit engendrer le thème, ou, pour nous servir de la terminologie précédemment adoptée, c'est la *cellule* qui engendre la *période* ; mais cette opération latente se fait inconsciemment dans la plupart des cas, et c'est pourquoi nous avons appelé *période génératrice* celle qui se présente ordinairement à l'esprit du compositeur *en totalité*, et non par fragments successifs, sauf à subir ensuite de profondes modifications, volontaires et conscientes.

La fonction de cette *période* consiste en effet à *engendrer* la phrase, ou les phrases qui expriment l'idée ; et cette seconde opération n'est jamais l'effet du hasard, du pur instinct ou de ce qu'on est convenu d'appeler « l'inspiration ». Pour exprimer l'idée, pour mettre en valeur cette « étincelle volée à l'infini », cette parcelle d'or pur enclose en la *période génératrice*, un travail plus ou moins long, un effort plus ou moins pénible, sont toujours nécessaires. Rude et noble tâche, qui consiste à parfaire cet embryon thématique, à le doter de tous ses organes essentiels, à le garder jalousement dans le lieu tonal qui l'a vu naître, en le soustrayant aux tentations modulantes » du dehors, qui le soumettraient prématurément aux redoutables luttes des « translations tonales » avant qu'il soit suffisamment affermi sur ses bases.

Écoutons encore Beethoven répondant un jour à Bettina Brentano qui lui demandait comment viennent les idées musicales : « Du foyer de l'enthousiasme, dit-il (1), je laisse échapper la mélodie; je la poursuis ; haletant, je la rejoins ; elle s'envole de nouveau, elle disparaît, elle plonge dans un chaos d'émotions diverses. Je l'atteins encore, je la saisis ; plein de ravissement, je l'étreins avec délire : rien ne peut plus m'en séparer. Je la multiplie alors par les modulations (2) et, enfin, je triomphe de la première idée musicale... Ceci est toute la symphonie. »

Cette mélodie que l'auteur « étreint avec ravissement », c'est ce que nous avons appelé la *période génératrice*. Mais cette période contient-elle toute l'*idée* ? le travail du compositeur s'arrête-t-il là ? Non, certes ; et nous n'en voulons pour preuve que les cahiers d'esquisses de Beethoven, où apparaît en maint endroit ce long travail de la « multiplication du thème », précédant parfois de plusieurs années le « triomphe » laborieusement conquis de la « première idée musicale ». Et cette idée, une fois organisée complètement, cons-

(1) Bettina Brentano, *Conversations avec Beethoven*, p. 85.

(2) La lecture des *Cahiers d'Esquisses*, recueillis par Nottebohm, montre bien que le mot « modulation » employé ici par Bettina pour traduire la pensée de Beethoven n'est pas exact, car on ne trouve jamais chez lui de véritable *modulation* dans l'exposition de ses *idées musicales*.

titue vraiment pour lui « toute la symphonie », car les développements, dont on ne trouve presque aucune trace dans ses cahiers, devaient lui coûter d'autant moins de peine que ses idées avaient été plus longuement préparées et combinées, au prix de soucis et d'émotions diverses.

Pourquoi donc entend-on si souvent des œuvres musicales, d'ailleurs estimables, où s'exposent, au lieu d'idées complètes, de simples *périodes génératrices* ? N'en faut-il pas rendre responsable cette erreur si répandue qui voit dans l'« inspiration » un moyen de se soustraire à toute loi, à toute contrainte, et, dans les grands génies de tous les temps, des êtres plus ou moins déséquilibrés et toujours dispensés de toute étude et de tout travail préalable ? Comme si leurs magistrales idées s'étaient jamais présentées à leur esprit de prime abord dans toute leur perfection ! Comme si l'on était en voie de leur ressembler lorsqu'on dédaigne de connaître leurs ouvrages, et qu'on écrit plus ou moins spontanément une petite période génératrice... qui n'engendrera rien sans un effort volontaire. Seul, en effet, l'effort patient et réfléchi peut amener cette brève période satisfaisant déjà la vanité de son auteur, sinon sa paresse, à la conquête de l'idée entière. Et chez Beethoven, lui-même, les idées musicales, si simples qu'elles puissent nous paraître, échappent bien rarement à cette loi.

Les premières esquisses de l'idée du finale, dans la IX[e] Symphonie, remontent à 1807, c'est-à-dire à quinze ou seize ans avant la composition de ce chef-d'œuvre. Dans le Rondeau fameux connu sous le nom de « l'Aurore », sans qu'on ait jamais bien su pourquoi, le thème du Refrain ne subit pas moins de six ou sept retouches, avant d'acquérir sa ligne mélodique définitive, et la première de ces esquisses est antérieure de plusieurs mois, d'un an peut-être, à la composition de la Sonate, op. 53, dont ce Rondeau devint le finale (1). Ce Refrain, d'aspect si prime-sautier, ne conserve nulle trace d'un tel effort préalable accompli avec tant de conscience artistique par le génial symphoniste. Et pourtant, par une décevante ironie des choses, il arrivera souvent que l'auditeur naïf louera la « charmante facilité » d'une idée musicale si lentement et si péniblement élaborée, tandis qu'il trouvera « difficiles ou compliquées » quelques successions modulantes écrites sans grand effort, à l'aide d'une petite période, plus embryonnaire que génératrice !

Ainsi, la conscience artistique (2) intervient encore pour nous imposer la loi inéluctable de l'effort dans cette sorte d'enfantement intellectuel de l'idée musicale, comme elle intervient pour guider notre choix de la

(1) Nous citerons plus loin, dans la *section historique* du présent chapitre (p. 353), les esquisses les plus caractéristiques de ce thème.

(2) Voir I[er] liv., Introd., p. 14.

forme de composition que cette idée est appelée à vivifier, ou de la place qu'elle doit occuper dans l'œuvre.

Car toutes les idées musicales n'ont point la même destination : il y a des *idées dramatiques* et des *idées symphoniques ;* et, parmi celles-ci, des *idées de sonates*, des *idées de symphonies* ou de *quatuors à cordes.* Le discernement entre les unes et les autres, entre leurs caractéristiques et leurs aptitudes diverses, sera facilité, nous l'espérons, par la suite de ce Cours de Composition.

Dans la Sonate même, les *idées initiales* diffèrent des *secondes idées ;* les mouvements *lents*, *modérés* ou *rapides*, ont aussi leurs idées musicales spéciales : les qualités distinctives des unes et des autres apparaîtront mieux, au fur et à mesure qu'on étudiera ci-après les *quatre* types traditionnels des mouvements de la Sonate (S. L. M. R.).

Mais, quelle que soit la destination de l'idée, sa qualité essentielle lors de son exposition, c'est l'immobilité tonale. Véritable personnage vivant, elle se présente à nous dans un lieu déterminé, et ce lieu, c'est sa tonalité propre : il est donc de toute nécessité qu'elle s'y expose intégralement, avant d'en sortir pour accomplir sa mission, laquelle consiste à développer la vie dans toute l'œuvre, à moduler, à agir, en un mot, suivant certaines lois immuables auxquelles Beethoven lui-même n'a pas craint de se soumettre.

2. LE DÉVELOPPEMENT ET LA MODULATION.

Le **Développement** est l'expression logique et ordonnée des mouvements et des états successifs par lesquels passent les divers éléments constituant l'idée musicale précédemment exposée : c'est donc, à proprement parler, l'*action* des thèmes et des idées, et, par conséquent, leur raison d'être, car une idée ne vaut que par l'action qu'elle est susceptible d'exercer.

Lorsqu'il y a plusieurs idées musicales dans une même pièce, comme, par exemple, dans la forme Sonate, le développement exprime généralement toutes les phases d'une lutte entre elles, avec le triomphe final de l'une, la soumission de l'autre, soit qu'elle disparaisse entièrement devant l'idée victorieuse, soit qu'elle se transforme sous son autorité et semble se façonner peu à peu à sa ressemblance (1).

Si, au contraire, l'idée vivante est unique, ainsi qu'il arrive dans la forme *Lied*, le développement offrira plutôt l'image d'une lutte entre des sentiments différents ou opposés, dans l'âme de cet être idéal, qui leur obéit tour à tour et se modifie sous leur influence.

(1) La Sonate, op. 90, contient un exemple de cette sorte de transformation, comme on le verra ci-après (p. 358).

Toujours est-il que dans tous les développements, qu'ils appartiennent à l'une ou à l'autre de ces deux catégories, les thèmes se comportent comme des personnages vivants : ils agissent et se meuvent suivant leurs tendances, leurs sentiments et leurs passions. Et ces modifications diverses se révèlent, soit dans les éléments thématiques qui s'agrandissent comme pour se surpasser ou se restreignent comme pour s'absorber en eux-mêmes, soit dans leurs trajectoires tonales qui s'orientent vers la lumière ou vers l'obscurité.

D'où il suit que les phénomènes du développement sont de deux ordres différents, selon qu'ils affectent les thèmes et les idées dans leurs *organes* constitutifs, ou dans leur situation *tonale* respective.

Développement organique. — De même que les éléments thématiques constituant l'idée musicale (voir ci-dessus, p. 236 et suiv.), les *développements* auxquels elle donne lieu peuvent être *rythmiques*, *mélodiques* ou *harmoniques*.

Un développement *rythmique* sera, par exemple, celui qui fera entendre avec persistance le rythme déjà connu du thème préexposé, tandis qu'apparaîtront d'autres mélodies ou d'autres harmonies reliées par ce rythme même à l'idée ainsi développée. Les développements de cette sorte sont très fréquents : on en trouvera un spécimen ci-après (p. 274 et 275) dans l'analyse du premier mouvement de l'op. 106 ; l'*Allegretto* de la VII[e] Symphonie, op. 92, est entièrement développé de cette façon (1).

Un développement *mélodique* consiste, au contraire, à conserver à peu près intacte la mélodie du thème, en lui apportant seulement quelque modification rythmique ou tonale qui permet néanmoins de la reconnaître : dans le même morceau qui nous sert de modèle du genre (ci-après, p. 277) on en trouvera un exemple. Le mouvement initial de la Sonate, op. 90 (p. 359), en contient un autre des plus frappants.

Un développement *harmonique* se révélera plutôt par l'apparition de quelque nouveau dessin rythmique ou mélodique sur une harmonie spéciale appartenant en propre à l'idée originaire. Le développement de la Sonate, op. 106, ramenant dans son 4[e] élément (voir ci-après, p. 276) une modulation brusque à la troisième quinte ascendante, apparue déjà dans l'exposition (p. 267), serait un peu de l'ordre harmonique ; mais il en existe de meilleurs exemples, notamment dans le mouvement lent du XII[e] Quatuor à cordes, op. 127, dont la troisième variation (voir ci-après, chap. VI) contient un admirable développement harmonique du thème.

En dehors de ces trois aspects provenant de la nature même des idées,

(1) Il ne serait pas possible de citer des exemples de chaque sorte de développement, car il faudrait avant chaque exemple citer l'exposition de l'idée développée, pour montrer sa transformation. On voudra bien se reporter aux œuvres indiquées.

les développements peuvent modifier les organes thématiques par un grand nombre de moyens divers qu'on peut ramener à *trois* principaux :

1° l'*amplification* qui consiste en une sorte d'accroissement d'un élément constitutif de l'idée, lequel prend une importance plus grande par l'augmentation de valeur de ses notes ou par l'adjonction de notes nouvelles, comme si le personnage, sous l'influence de quelque force expansive, cherchait à se *dilater* (voir les exemples ci-après, p. 273 et 274) ;

2° l'*élimination*, opération opposée à la précédente, et qui consiste à diminuer l'importance de l'élément thématique sacrifié plutôt que développé, en raccourcissant ses notes constitutives, ou même en les supprimant l'une après l'autre comme si le personnage voulait se replier sur lui-même et *condenser* toute son énergie vitale sur un seul point (voir les exemples ci-après, p. 273 et 274) ;

3° la *superposition* qui reproduit les éléments thématiques appartenant à l'une ou à l'autre des idées, parfois aux deux simultanément, en les *combinant* ou en les *associant* d'une façon nouvelle dans divers tons, sur divers degrés et dans diverses parties.

Qui ne reconnaîtrait dans ce « moyen de développement », par excellence, l'antique procédé d'*imitation* (voir ci-dessus, p. 21) provenant du style fugué qui l'avait emprunté lui-même au Motet ? C'est, en effet, une *imitation* qui, dans la musique comme dans la vie, précéda l'action indépendante : les petits épisodes de la Fugue, les redites des dessins de la Suite et, plus tard, les rappels de thèmes dans la partie médiane des premières Sonates de forme ternaire, furent autant d'étapes successives lentement franchies par l'*imitation*, depuis ses premiers balbutiements jusqu'à l'accomplissement final de sa fonction complète dans le développement des idées musicales (voir l'exemple ci-après, p. 274 et 275). Et l'on pourrait dire, en définitive, que l'*amplification*, l'*élimination* et la *superposition* sont comme trois manières d'être de l'*imitation* qui, seule, peut modifier *organiquement* les thèmes, en les développant sans les détruire.

Développement tonal. — La tonalité doit être considérée comme le *lieu* où se passent les actions thématiques : ce lieu peut demeurer le même ou il peut changer. Au point de vue *tonal* ou *local*, le *développement* participe donc de l'un ou de l'autre de ces deux états afférents à la tonalité : *immobilité* ou *translation*.

1° En état d'*immobilité* ou de *repos*, le développement revêt momentanément les principaux caractères d'une exposition : il a pour point de départ une cadence qui détermine la tonalité où se placera cet arrêt, cette *étape* destinée à interrompre son parcours modulant.

Ces *étapes tonales* étant autant de buts successifs proposés et atteints

par le développement exercent sur la bonne ordonnance de l'œuvre une influence au moins aussi grande que le choix et l'élaboration des idées. Il est donc de toute urgence que ces étapes soient déterminées à l'avance, et les plus grands symphonistes n'y ont assurément jamais manqué.

Souvent les thèmes semblent indiquer eux-mêmes vers quel lieu, vers quel ton ils tendent à se reposer au cours de leurs actions; d'autres fois, il faut leur assigner volontairement les *tonalités de repos* vers lesquelles ils seront conduits ensuite sans secousse, mais aussi sans faiblesse.

Quant au choix des tonalités susceptibles de servir de « gîte d'étape » dans une composition donnée, il est guidé exclusivement par les relations de *distance* entre les tons, suivant les principes émis au Premier Livre (chap. VIII) et rappelés ci-après (p. 250 et suiv.) à propos de la *distance des modulations.*

2° En état de *translation* ou de *marche*, le développement *agit* véritablement : il tend vers un but, il exprime quelque chose et emprunte l'un ou l'autre des trois procédés expressifs définis précédemment : *Agogique*, *Dynamique* ou *Modulation* (1).

Un développement *agogique* agit par accroissements ou décroissements de *fréquence* dans les mouvements des formules *rythmiques* (voir l'exemple ci-après, p. 277).

Un développement *dynamique* agit par accroissements ou décroissements d'*intensité* dans les accents des formules *mélodiques* (voir l'exemple ci-après, p. 276).

Un développement *modulant* agit par accroissements ou décroissements de *clarté* dans les progressions des formules *harmoniques* (voir l'exemple ci-après, p. 275 et 276).

Certaines *marches d'harmonie* offrent une figuration conventionnelle du *développement modulant*, dans lequel elles peuvent avoir parfois leur utilité, à condition d'être mises en quelque sorte *au service de l'idée*, et de tendre toujours vers un but. Car le développement ne doit en aucun cas se mouvoir sur place, c'est-à-dire tourner autour d'une de ses tonalités de repos, comme s'il revenait à la même étape, même par des voies harmoniques différentes, sans avoir progressé ni *modulé* utilement.

Ceci nous amène nécessairement à étudier les principes généraux des *translations* et des *relations tonales*, c'est-à-dire les *modulations*.

La **Modulation** consiste, ainsi que nous l'avons dit au Premier Livre de ce Cours, dans les modifications apportées à la *tonalité* des diverses périodes ou phrases constituant le discours musical. Ces modifications,

(1) Voir Ier liv., chap. VIII, p. 124 et suiv. — Toutefois, l'*Agogique* et la *Dynamique* ne sont pas *exclusivement* applicables à l'état de *translation* ou de *marche*, auquel la *Modulation*, au contraire, appartient nécessairement.

opérées au moyen du déplacement de la *tonique* et des autres *fonctions* (*dominante, sous-dominante*), sont inhérentes à l'idée de *mouvement* ou d'*action*. Elles appartiennent en propre à ce que nous venons d'appeler les développements d'ordre *tonal* ou *local*, c'est-à-dire à ceux dont le mode d'action consiste à passer alternativement de l'état d'immobilité à celui de translation tonale, et réciproquement.

En aucun cas, la *modulation* ne peut donc être le *but* de la musique, puisqu'elle est, par sa nature même, un *moyen* mis *au service de l'idée musicale*. Toute modulation qui n'a pas ce caractère de dépendance, de subordination à l'idée, est par cela même intempestive, inutile et, le plus souvent, nuisible à l'équilibre de la construction : tel est le cas notamment d'une modulation apparaissant prématurément dans l'exposition même de l'idée, et infirmant sa stabilité tonale (1) ; elle introduit dans l'exposition un élément de développement, comme si l'on faisait *agir* l'*être* musical. l'idée, avant d'avoir fait connaître l'*être* qui *agit*.

Le bon sens le plus vulgaire s'accorde avec la logique la plus raffinée pour réclamer qu'un personnage existe avant d'agir, qu'une idée musicale soit exposée avant de moduler, puisqu'elle contient la raison d'être de la modulation.

Quant à l'ordre dans lequel se succéderont les modulations, il résulte nécessairement d'une intention expressive préétablie. Dans le domaine *dramatique*, cette intention expressive est contenue dans le *sujet* traité, dans le *sens* même *des mots* et des sentiments qu'ils traduisent : elle est *imposée au musicien*, dont le rôle se borne à en interpréter les nuances et les transformations par des modulations appropriées. Dans le domaine *symphonique*, l'intention expressive est *imposée par le musicien*; il est maître d'en ordonner à l'avance toutes les phases, en proportionnant harmonieusement les modulations corrélatives à la nature même des idées musicales exprimées. Cette souveraineté du symphoniste sur son œuvre permet d'élever celle-ci au plus haut degré de perfection dans l'unité ; et l'on conçoit sans peine que les ouvrages dramatiques musicaux se ressentent trop souvent de l'inévitable conflit entre le poète et le musicien..., même quand l'un et l'autre se trouvent réunis, par bonheur, dans un seul génial artiste.

Dramatiques ou symphoniques, les modulations, on ne saurait trop insister sur ce point, sont essentiellement *expressives* et *agissantes* ; elles participent par cela même aux *trois ordres* de relations susceptibles d'être établis entre les êtres sonores, entre les sons musicaux : elles varient entre elles par leur *durée*, leur *intensité* ou leur *distance*.
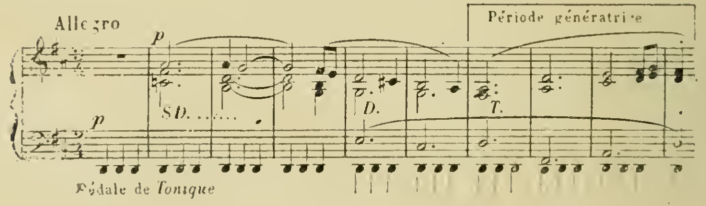
(1) Il s'agit ici, bien entendu, d'un *changement d'état* complet dans la tonalité, d'une *modulation définitive* (voir ci-après, p. 248).

Durée des modulations. — Il n'est pas toujours aisé de discerner où commence une modulation. L'erreur grossière, qui consiste à qualifier à peu près indistinctement de *modulante* toute note étrangère à la gamme diatonique d'un ton donné, ne tendrait à rien de moins qu'à faire de toute phrase musicale un peu complexe une série ininterrompue de modulations, distribuées sans ordre et sans méthode, au gré de ce qu'on est convenu d'appeler « l'inspiration ».

Nous avons démontré déjà (1) que les douze sons de notre système musical pouvaient appartenir à la même tonalité. La présence dans une mélodie de l'un ou l'autre d'entre eux, qu'il soit ou non pourvu d'un signe d'altération accidentelle, n'est donc ni nécessaire, ni suffisante pour qu'il y ait *modulation* : car la modulation se révèle par un changement dans la *fonction* d'un son (2), et non par l'apparition de sons nouveaux.

Beaucoup de chants grégoriens *modulaient*, bien qu'exclusivement limités, en principe, aux sept sons de la gamme diatonique. Le verset « *O clemens, o pia...* » de l'antienne *Salve Regina* (3), par exemple, a pour tonique *la*, tandis que le reste de cette pièce a pour tonique *ré*.

Les mesures qui précèdent la *période génératrice* de la *première idée*, dans la Sonate, op. 28, de Beethoven, ne modulent pas, malgré l'*ut* ♮ appartenant à la fonction de *sous-dominante*, entendu avant l'*ut* ♯ en fonction de tierce de la *dominante* ;



A l'audition d'une phrase musicale, le changement dans la fonction tonale d'un ou de plusieurs sons n'apparait pas toujours au moment même où il se produit : bien souvent, au contraire, on constate qu'il a eu lieu, sans avoir perçu le point précis où il s'est opéré. Au cours de certaines périodes parfois assez longues, toutes les fonctions tonales peuvent recevoir en même temps deux interprétations différentes, selon qu'on les rapporte à l'affirmation tonale qui précède ou à celle qui suit

Cette réserve faite pour le point de départ de la modulation, il y a

(1) Voir Ier liv., p. 114.

(2) C'est ce *changement de fonction* qui constitue proprement l'*enharmonie*. Voir à ce propos l'étude sur *les trois états de la tonalité*, par Auguste Sérieyx. (*Tribune de Saint-Gervais* année 1909).

(3) Paroissien de Solesmes, p. 82.

lieu d'examiner ce qui se passe à partir du moment où l'impression modulante n'est plus douteuse, où le changement de fonctions est un fait accompli.
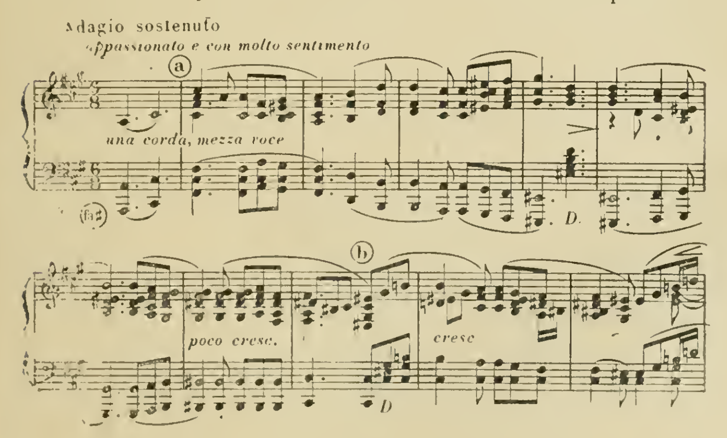
Ce changement peut être momentané ou définitif :

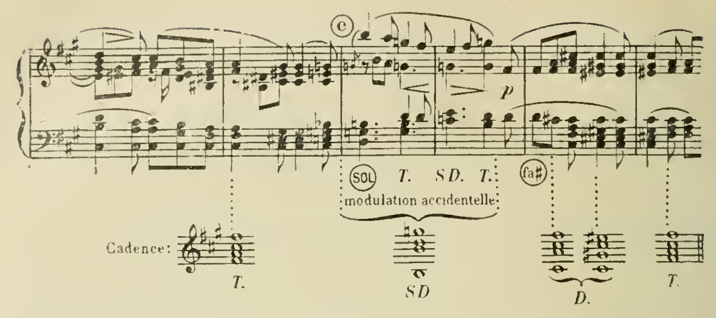
1° dans le premier cas, si l'impression tonale originelle momentanément atténuée reparaît peu après dans toute sa force, il y a modulation *accidentelle*, en état d'*oscillation* : si, au contraire, la tonalité initiale, au lieu de reparaître après ce trouble momentané, fait place à une nouvelle impression tonale différente des deux autres, il y a modulation *passagère*, en état de *translation* ou de *marche ;*

2° dans le second cas, le changement de fonctions étant affirmé par la présence de cadences tonales plus ou moins complètes, l'impression tonale originelle est effacée : il y a modulation *définitive*, en état d'*immobilité* ou de *repos*.

La *modulation accidentelle* est, par sa nature même, la moins caractérisée et la plus fantaisiste de toutes : simplement intercalée entre deux affirmations de la tonalité principale, elle joue assez exactement, dans l'ordre harmonique, le rôle de la note ornementale dite *broderie* dans l'ordre mélodique. Sa durée est assez courte, et la tonalité étrangère qu'elle emprunte momentanément apporte au sentiment tonal général une perturbation légère, aisément effaçable. Aussi, la modulation accidentelle peut-elle autoriser, même dans l'exposition d'une idée musicale, l'emploi de tonalités n'ayant aucune relation de parenté avec le ton principal.

La phrase initiale du mouvement lent de la Sonate, op. 106, contient un exemple réalisant, semble-t-il, le maximum de durée et d'éloignement relatifs comportés par une *modulation accidentelle* dans une exposition :





Cette belle *modulation accidentelle* en *SOL* montre bien, par sa tonique placée à un demi-ton au-dessus de la tonique principale, *fa* ♯. le caractère de *broderie* particulier à cette espèce de modulation. L'accord de *SOL* ♮ étant ici comme agrandi, et les autres fonctions de cette tonalité étant exprimées également (surtout la *sous-dominante*), on peut dire que c'est bien un *maximum* de *modulation accidentelle*. Quant à la place de cette modulation qui fait ici partie de la *cadence terminale*, il est facile de constater qu'elle occupe la fonction de *sous-dominante* (avant la traditionnelle *quarte et sixte*). Cette *sous-dominante* portant le second degré de la gamme (*sol* ♯) reproduit l'accord qualifié par Rameau de *sixte ajoutée* (1), avec abaissement chromatique d'un demi-ton (*sol* ♮). Les compositeurs d'opéras de l'école napolitaine du XVIIe siècle furent les premiers, croyons-nous, qui pratiquèrent couramment dans la cadence cet abaissement de la *sixte ajoutée* : c'est pourquoi cette formule, représentée ici par la modulation en *SOL*, est généralement connue sous le nom de *sixte napolitaine*.

La *modulation passagère* ne diffère de la précédente que par son rôle assimilable, dans l'ordre harmonique, à celui de la *note de passage* dans l'ordre mélodique. Sa durée est courte et indéterminée, en raison de sa nature *transitoire* qui l'oblige à ne point préciser le ton qu'elle adopte un instant, pour le quitter aussitôt après et faire place à une tonalité nouvelle ; il n'est pas rare que cette dernière tonalité soit employée passagèrement, elle aussi, et donne naissance à une nouvelle modulation du même genre. Les marches ou *progressions harmoniques modulantes* contiennent, sous une forme plus ou moins intéressante, des séries de modulations passagères ; l'état de *marche* ou de *translation tonale*, inhérent à cette catégorie de modulation, la rend incompatible avec l'exposition d'une idée, surtout lorsqu'elle emprunte sur son passage des tonalités sans aucune parenté avec la tonalité principale.

Les exemples de *modulations passagères* sont extrêmement fréquents dans les transitions et les développements : on en rencontrera plusieurs ci-après (p. 273 à 278).

La *modulation définitive* diffère totalement des modulations accidentelles ou passagères : c'est, dans l'ordre harmonique, la *note réelle* de la

(1) Voir Ier liv., p. 136.

mélodie. Sa durée n'est limitée que par les nécessités générales d'équilibre tonal et de proportion entre les diverses parties de l'œuvre. Elle s'opère par le moyen d'une formule de cadence affirmant le caractère définitif de la tonalité ainsi *établie*, laquelle est nécessairement *parente* ou *voisine* de la tonalité principale.

Une *modulation définitive* ou *établie* peut appartenir à une exposition ou à un développement.

Dans une *exposition*, elle indique soit l'entrée d'une *idée nouvelle*, soit la *reprise d'une idée* antérieurement exposée (voir l'exemple ci-après, p. 269 et suiv.).

Dans un *développement*, elle a sa place marquée aux moments de *repos* ou d'immobilité tonale, aux *étapes* dont nous avons parlé ci-dessus (p. 243), et sa durée doit être calculée de manière à compenser suffisamment les impressions modulantes résultant des passages en état de marche, qui la précédaient ou qui la suivront (voir l'exemple ci-après, p. 274 et suiv.).

Intensité des modulations. — Il est aisé de vérifier ce fait que, de deux modulations de durée égale, l'une semble souvent beaucoup plus frappante que l'autre, et que, de deux modulations dont la durée est inégale, la plus forte n'est pas nécessairement la plus longue des deux : une impression tonale est donc susceptible de s'accroître en *intensité*, indépendamment de sa durée.

Le degré de précision d'une modulation est, en effet, éminemment variable, suivant les notes et les formules harmoniques employées pour affirmer, avec plus ou moins de force ou d'*intensité*, la tonalité choisie : trois moyens principaux sont particulièrement aptes à agir sur l'*intensité* de la modulation :

1° la cadence harmonique plus ou moins nettement exprimée ;

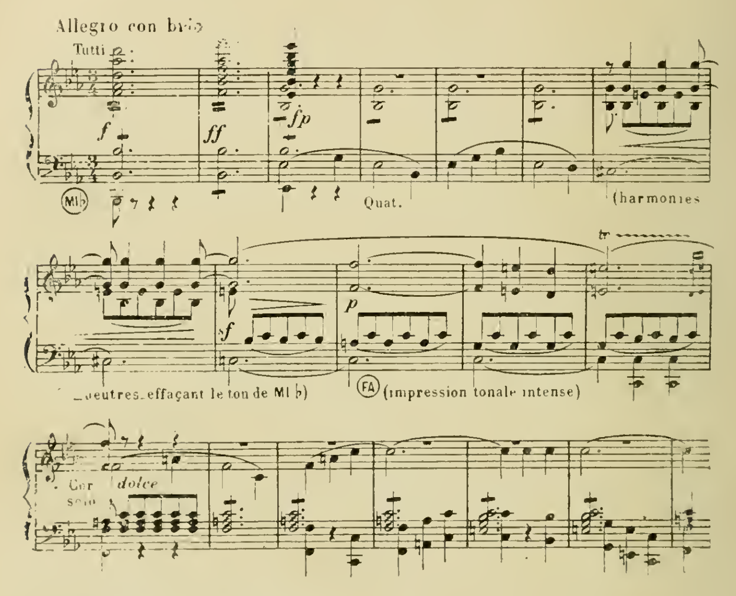
2° l'accentuation ou la répétition des degrés ou des harmonies plus ou moins caractéristiques du ton ;

3° la préparation de la tonalité nouvelle dans le fragment musical qui précède immédiatement son apparition.

Ce dernier moyen n'est pas le moins efficace : sans qu'il soit nécessaire de recourir à des formules trop précises de cadence, ou à des répétitions de notes caractéristiques d'un ton, il est possible de renforcer notablement l'*intensité* d'une modulation, par la suppression des notes caractéristiques de la tonalité qui était établie avant cette modulation. Par un effet de contraste tout à fait naturel, l'impression tonale nouvelle est d'autant plus intense que les impressions antérieures ont été plus complètement effacées.

La modulation en FA par le *cor solo*, dans la III[e] Symphonie, op. 55,

de Beethoven, est un exemple typique de cette *intensité tonale* obtenue avec une nuance très douce, une durée très courte et une distance assez faible (deux quintes), grâce à la neutralité de l'harmonie employée sur l'*ut* ♯ des violoncelles, effaçant rapidement l'impression tonale de *MI* ♭, très fortement donnée cependant par tout l'orchestre quelques mesures auparavant (1) :



Distance des modulations. — Il reste à étudier la catégorie la plus importante des relations susceptibles d'être établies entre les tonalités que la modulation met en présence : les relations de *distance.* Une impression modulante peut être plus ou moins longue et plus ou moins intense : nous venons de le constater ; mais elle peut être aussi plus ou moins *lointaine*, de même que les sons brefs ou longs, forts ou faibles d'une mélodie sont situés, eux aussi, à des *intervalles* plus ou moins grands et plus ou moins complexes.

Toutefois, les *intervalles* sonores ne sont pas appréciés par notre oreille de la même manière que les *distances* tonales, au moins en apparence : les sons s'éloignent ou se rapprochent les uns des autres

(1) Cette modulation a déjà été citée au Premier Livre (p. 126) pour son effet spécial d'*éclairement*, dont on trouvera l'explication ci-après (p. 253) à propos des *relations de distance* entre les deux *toniques MI* ♭ et *FA*, séparés par *deux quintes ascendantes.*

selon qu'ils diffèrent entre eux d'un nombre plus ou moins grand de *degrés* (ascendants ou descendants); tandis que les tonalités s'éloignent ou se rapprochent en proportion du nombre de *quintes* (ascendantes ou descendantes) qui séparent l'une de l'autre leurs *toniques* respectives. Et cette distance tonale, évaluée en quintes, exprime une relation de *clarté* ou d'*obscurité*, tout à fait indépendante de la relation d'*acuité* ou de *gravité* mesurée par le nombre de degrés contenus dans un intervalle sonore.

On dit, en général, que les sons *montent* lorsqu'ils sont plus *aigus*, qu'ils *descendent* lorsqu'ils sont plus *graves*. Par une analogie aussi aisément intelligible, on dira que les modulations sont plus *claires* quand elles se produisent dans l'ordre *ascendant* des quintes, plus *sombres* quand elles se produisent dans l'ordre *descendant* (1).

Mais si l'ordre ascendant ou descendant des quintes est (comme celui des sons) illimité *en principe*, puisqu'on peut toujours supposer une quinte (ou un son) au-dessus ou au-dessous de la précédente, il n'en est pas de même *dans les faits*, tant s'en faut !

Indépendamment de la limite restreinte, mais assez variable, de l'audition, ou plus exactement, de l'*audibilité* des phénomènes sonores, il y a, dans l'ordre des sons comme dans l'ordre des quintes, des limites fixes, au delà desquelles les phénomènes véritablement *musicaux* se reproduisent invariablement, comme s'ils affectaient l'aspect d'un *cycle* ou d'une orbite fermée.

En effet, les *sons* séparés par un intervalle de *douze demi-tons* (2), c'est-à-dire d'une *octave*, occupent dans une *tonalité* la même *fonction*, identiquement ; et les *tonalités* séparées par *douze quintes* sont constituées par les mêmes *sons*, identiquement. Notre système *tonal* se reproduit donc à partir de la *douzième quinte*, comme notre système d'*octave* se reproduit à partir du *douzième demi-ton*.

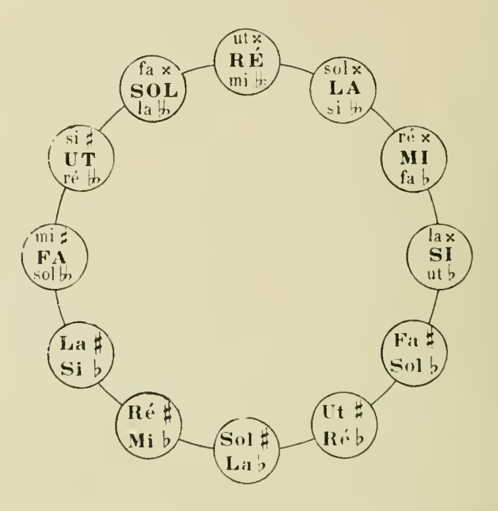
Il n'y aurait, par suite, qu'une douzaine de modulations réalisables, soit dans l'ordre ascendant, soit dans l'ordre descendant des quintes ; on va constater bientôt que, dans la pratique, ces *douze* cas possibles se réduisent à un nombre beaucoup plus faible, *six* ou *sept* au maximum, en raison de la préférence instinctive de notre entendement pour les voies les plus simples, qu'il s'agisse d'apprécier des *intervalles* (3), des *fonctions* harmoniques ou des *relations tonales*.

(1) On a expliqué déjà au Premier Livre (note, p. 131) pourquoi l'idée de *hauteur* relative des sons n'est pas une pure figure. Il en est de même, et pour les mêmes raisons, *a fortiori*, de l'idée de *clarté* relative des modulations, puisque les *toniques* mises en présence sont en quelque sorte *engendrées harmoniquement* les unes par les autres, soit en *montant vers la lumière*, soit en *descendant vers l'ombre*.

(2) Est-il besoin de rappeler que le *demi-ton* est, en dépit de sa dénomination, l'*unité* ou la *commune mesure* des intervalles musicaux ? (Voir ci-dessus, Introd. p. 9.)

(3) Voir Ier Liv., p. 103.

Lois des relations tonales. — Nous avons énoncé au Premier Livre le principe général qui régit les *relations tonales* : c'est, avons-nous dit (1), suivant l'*ordre cyclique des quintes* que la lumière et l'ombre se distribuent dans toutes les modulations de même mode (2). Il convient donc de reproduire ici cet *ordre cyclique* qui va servir de base à la présente étude :



Lorsqu'on s'éloigne de part ou d'autre d'une *tonique* déterminée, *UT*, par exemple, ou *la* (3), suivant le mode, les phénomènes relatifs d'éclairement ou d'assombrissement sont symétriques et offrent, au fur et à mesure de cet éloignement, les particularités suivantes :

La *première quinte* qu'on rencontre de part ou d'autre de cette

(1) Voir I[er] liv., p. 130.
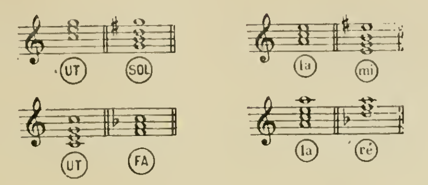
(2) On étudiera ci-après, p. 254 et suiv., le phénomène très spécial de la modulation entre tonalités de *mode différent*.

(3) Rappelons, une fois pour toutes, que la désignation d'une tonalité par des caractères *majuscules* (*UT*) signifie, dans ce Cours, le mode *majeur*, et que les caractères *minuscules* (*la*) sont employés pour désigner les tonalités de mode *mineur*.

Pour figurer sur le *Cycle des quintes* une tonalité déterminée, le plus simple consiste à opérer comme nous l'avons fait au Premier Livre (p. 114 et 115), en partageant le *cycle* suivant un *diamètre*, dont les extrémités coïncident avec les limites respectives des notes dites *diatoniques* et des notes dites *chromatiques* qui appartiennent à cette tonalité. Il va sans dire que les deux modes relatifs l'un de l'autre (*UT* et *la*, par exemple) sont indiqués par la *même* ligne diamétrale (*FA-SI*), les deux quintes tonales *UT-sol* et *la-MI* occupant ainsi des positions symétriques, figuratives de l'*inversion* d'un mode par rapport à l'autre dans la même tonalité.

Le tracé d'un diamètre réunissant *UT* et *FA* ♯ correspondrait à la tonalité de *SOL* ou à celle de *mi*, etc.
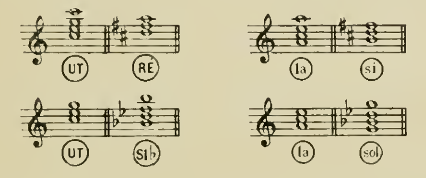
tonique occupe, par rapport à elle, les fonctions respectives de *dominante* ou de *sous-dominante* :



Les modulations de ce genre sont extrêmement fréquentes ; la très grande parenté des tonalités mises ainsi en rapport rend très normale une modulation *définitive* à la *première quinte*, sous la seule réserve du danger inhérent à l'emploi prolongé du ton de la *sous-dominante* (1).

Le pouvoir éclairant (ou assombrissant) de cette modulation est assez faible.

La *seconde quinte* a pour effet une modulation à la *seconde majeure* supérieure (ou inférieure) :
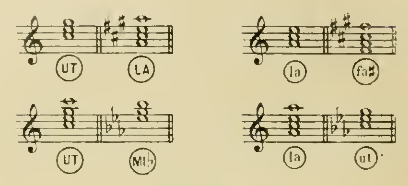


Les tonalités ainsi mises en relation n'ayant entre elles aucune parenté, cette modulation est nécessairement *accidentelle* ou *passagère* dans une bonne construction tonale. Son pouvoir éclairant (ou assombrissant) est assez notable, comme on a pu le constater dans l'exemple de la Symphonie héroïque cité ci-dessus (p. 250). Les progressions ascendantes par *tons entiers*, dont l'usage est assez répandu dans certains développements, sont en réalité des modulations de ce genre se succédant les unes aux autres.

La modulation que nous avons signalée ci-dessus (p. 248) est un cas particulier de la modulation à la *seconde quinte descendante*, dans lequel le ton initial est employé en mode *mineur*, tandis que le second est en mode *majeur* (2).

(1) Voir 1er liv., p. 131, et ci-après, p. 311.
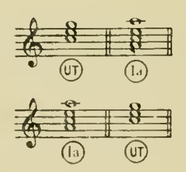
(2) Il ne faut pas oublier, en effet, que *la-ut-MI* et *UT-mi-sol* constituent deux aspects différents, *deux modes* appartenant à *une seule tonalité*. Dans l'exemple de l'op. 106 (p. 248), cette tonalité correspond aux deux aspects *fa♯-la-UT♯* et *LA-ut♯-mi*, c'est-à-dire à *fa♯* ou à *LA*, suivant le mode. L'apparition du ton de *SOL♮*, jouant le rôle de la *sixte napolitaine*, est donc un recul de *deux quintes* (*LA-RÉ* et *RÉ-SOL*) dans le sens *descendant*.

La *troisième quinte* a pour effet une modulation à la *sixte majeure* supérieure (ou inférieure) :



Les tonalités ainsi mises en relation ont une parenté très caractéristique, la *médiante* de l'une devenant la *dominante* de l'autre (ou réciproquement).

Cette permutation de fonctions entre la *médiante* et la *dominante* est tellement identique, en apparence (1), à celle qui se produit lorsqu'on passe du mode *majeur* au mode *mineur* relatif (ou réciproquement), qu'on peut aisément les confondre ; c'est là un effet de notre habitude prise de considérer le *cinquième degré* ascendant (*MI*) du mode mineur usuel (*la*) comme une véritable *dominante*, et, par suite, la transition d'un mode à l'autre comme une véritable *modulation* au *relatif* :



Cette substitution de *mode*, ayant pour cause un simple changement de *sens* ou d'*aspect* dans l'accord parfait *unique* composé dans les *deux cas* des *mêmes éléments* (2), n'apporte à la tonalité aucun élément

(1) On sait que *MI*, son *prime* de l'accord *la-ut-MI* n'est pas une véritable fonction de *dominante* (voir Ier liv., p. 110).

(2) On a vu au Premier Livre (p. 93 et suiv.) la démonstration de ce véritable *théorème de l'unité de l'Accord* : il suffira donc d'en formuler ici la conclusion, telle qu'elle ressort de ce qui a été dit à ce sujet :

« Les nombres des *vibrations totales* émises *dans le même temps* par des corps sonores dont la grandeur relative varie comme

$$\frac{1}{1},\ \frac{1}{2},\ \frac{1}{3},\ \frac{1}{4},\ \frac{1}{5},\ \frac{1}{6},\ \ldots \text{etc.},$$

sont respectivement égaux à

$$1,\ 2,\ 3,\ 4,\ 5,\ 6,\ \ldots \text{etc.},$$

et *réciproquement*.
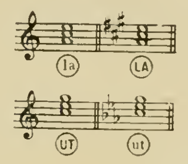
« L'ensemble des sons fournis par les *six premiers termes* de ces deux progressions forme ce qu'on est convenu d'appeler, en musique, l'*Accord parfait*.

« Ce phénomène *unique* de l'*Accord* est qualifié
majeur, dans le cas de la précédente *proposition*,
mineur, dans le cas de la *réciproque*.

« L'Accord *majeur* et l'Accord *mineur* sont, par conséquent, *le même Accord*, sous *deux aspects* différents, puisqu'ils sont formés des *mêmes relations numériques*, appliquées respectivement aux *grandeurs des corps vibrants* et aux *nombres de vibrations émises*, ou *réciproquement*. »

nouveau, car elle n'implique aucun déplacement, ni ascendant, ni descendant, dans l'ordre des quintes, aucun accroissement de clarté ni d'obscurité. Elle n'a donc en elle-même aucun des caractères distinctifs de la *modulation* (1).

Mais il n'en est pas de même de la *substitution de mode* opérée sur la *même tonique :* c'est une véritable modulation à la *troisième quinte*, éminemment éclairante, ou assombrissante, selon qu'elle se produit *du mode mineur au mode majeur*, ou inversement, *du mode majeur au mode mineur :*



Dans ce cas comme dans tous ceux où il y a, en même temps que le changement de mode, un *déplacement dans l'ordre des quintes*, le passage du mode *mineur* au mode *majeur* est *éclairant* lorsqu'il coïncide avec un déplacement d'ordre *ascendant*, le passage du mode *majeur* au mode *mineur* est *assombrissant* lorsqu'il coïncide avec un déplacement d'ordre *descendant*. Et, comme les cas de cette espèce sont très fréquents, il est généralement vrai de dire que « les modulations entre les tonalités de mode différent semblent procéder du clair à l'obscur lorsqu'elles passent du mode majeur au mode mineur, de l'obscur au clair quand elles passent d'une tonalité mineure à une tonalité majeure » (2) ; mais ce n'est pas le changement de mode qui produit cet effet.

La modulation à la *troisième quinte* par simple modification de la *médiante*, surtout dans l'ordre ascendant (3), pratiquée sur l'accord qui a déjà subi le changement de *mode* (ou de *sens*), est extrêmement fréquente, même comme modulation définitive.

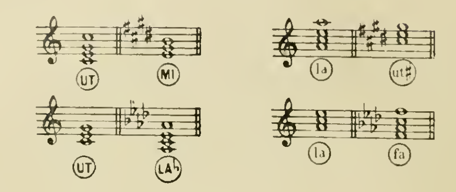
Dans sa forme directe, entre tonalités de même mode, cette modulation est au contraire assez rare et souvent passagère.

(1) Il n'est pas douteux que le sens étymologique du mot *modulation* (de *modus*, manière d'être, *mode*) s'appliquerait beaucoup mieux à l'idée de *changement de mode* qu'à celle de *changement de ton*. Mais puisque cette dernière acception est malheureusement la seule qui ait prévalu, nous sommes obligés de nous conformer à l'usage, devenu traditionnel, de ce terme.

(2) Voir I[er] liv., p. 131, 132. Ainsi s'explique, par une simple assimilation irraisonnée, les idées d'assombrissement (ou d'éclairement) que nous attachons souvent à la transition du mode *majeur* à son *relatif mineur* (*UT* à *la*), ou inversement (*la* à *UT*).

(3) C'est cette modulation du *mineur* au *majeur* par altération ascendante de la *médiante* qu'on appelait au XVIII[e] siècle la *tierce picarde* (voir ci-dessus, p. 131) : elle est éminemment *éclairante*.
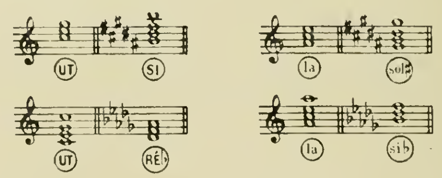
La *quatrième quinte* a pour effet une modulation à la *tierce majeure* supérieure (ou inférieure) :
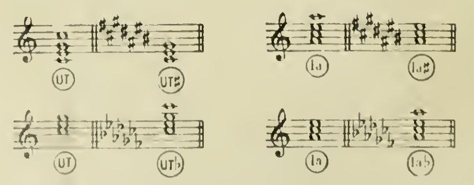


Elle met en relation des tonalités très fortement apparentées, la *médiante* de l'une devenant la *tonique* de l'autre (ou réciproquement).

Cette modulation, lorsqu'elle est pratiquée sans intermédiaire, possède un pouvoir éclairant (ou assombrissant) très énergique, sinon *le plus énergique* de tous, comme on le verra dans l'étude des modulations suivantes. Elle est employée très souvent, même à titre définitif. Beethoven lui-même n'a pas craint d'en faire usage pour y établir toute la *seconde idée* d'un premier mouvement de Sonate, dans l'op. 31, n° 1, et dans l'op. 53 (voir ci-après, pp. 344 et 351).

La *cinquième quinte* a pour effet une modulation à la *septième majeure* supérieure (ou inférieure) :



Elle met en relation des tonalités sans aucune parenté et ne peut sans inconvénient être employée à titre définitif. Son pouvoir éclairant (ou assombrissant) est, en principe, considérable, en raison du grand éloignement des *toniques* sur le *cycle des quintes :* en pratique, cet éloignement même est une cause d'équivoque entre cette modulation et celle à la *septième quinte* ou au *demi-ton chromatique* supérieur (ou inférieur) :



En effet, il n'y a pas de différence, pratiquement, entre la *septième majeure supérieure (UT-SI* ou *la-sol♯)* et le *demi-ton chromatique infé-*

rieur (*UT-UT*♭ ou *la-la*♭) ; il n'y en a pas davantage entre la *septième majeure inférieure* (*UT-RÉ* ♭ ou *la-si*♭) et le *demi-ton chromatique supérieur* (*UT-UT*♯ ou *la-la*♯.)

Mais cette contiguïté établie par l'intervalle d'un *demi-ton* (1) entre deux *toniques* (*UT* et *SI*, par exemple) nous fait croire, bien que leurs tonalités ne soient nullement parentes ni *voisines* (dans le sens que nous avons donné à ce mot au Premier Livre), à une sorte de rapprochement par ce *plus court chemin* du *demi-ton*, substitué à la voie normale, mais en apparence plus détournée, des *quintes*.

La préférence de notre entendement pour ce plus court chemin apporte une perturbation notable dans l'appréciation des effets d'éclairement (ou d'assombrissement) dus aux modulations à la *cinquième* et à la *septième quinte : cinq quintes ascendantes* séparent *UT* de *SI*, par exemple, et cette modulation est en elle-même des plus *éclairantes ;* pourtant, l'*abaissement d'un demi-ton*, pour passer d'une *tonique* à l'autre, peut très bien nous faire croire à un *assombrissement*, par la substitution plus ou moins consciente que nous faisons (indépendamment de toute question d'écriture) du ton d'*UT*♭, plus *sombre* (*septième quinte descendante*), à celui de *SI*, plus *clair* (*cinquième quinte ascendante*).

Tout dépend donc ici du choix des formules harmoniques intermédiaires, servant à mettre en relation les tonalités distantes de *cinq* ou de *sept quintes*, dans un sens ou dans l'autre.

Si ces formules sont nettement apparentées à une tonalité placée entre *UT* et *SI* (par exemple, la *dominante* de *MI*), l'accroissement de *clarté* sera frappant.

Si elles appartiennent au contraire au parcours tonal allant d'*UT* à *UT*♭ par les quintes descendantes (par exemple, la *sous-dominante* de *LA*♭), l'*assombrissement* sera très net (2).

Enfin, si les formules harmoniques sont en quelque sorte *amorphes* (comme les *septièmes diminuées*, les *quintes augmentées*, etc.), l'effet résultant sera indéterminé, à moins que des raisons de *durée* ou d'*intensité* des modulations antérieures ou postérieures ne viennent suppléer à cette imprécision de la *distance* réelle entre les deux tonalités mises en relation.
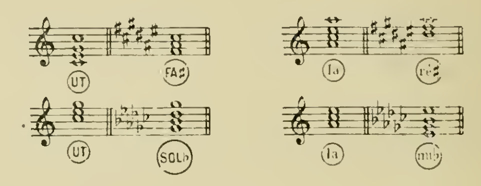
(1) Rappelons que les expressions « demi-ton diatonique » et « demi-ton chromatique » s'appliquent à une différence d'*écriture* ou de *dénomination*, et non à une différence réelle, musicalement parlant : il n'y a donc pas lieu de distinguer ici entre l'un et l'autre.

(2) Une modulation accidentelle ayant le caractère de la *sixte napolitaine* (voir ci-dessus, p. 248), mais pratiquée entre deux tonalités de mode *majeur* (*UT* à *RÉ*♭, par exemple) *assombrit* généralement plutôt qu'elle n'éclaire ; car l'abaissement du second degré (*ré*) affirme la présence de la *cinquième quinte descendante* (*RÉ*♭) plutôt que celle de la septième quinte ascendante (*UT*♯).

La relation tonale signalée précédemment (p. 216) entre le ton principal de la Sonate en *MI*♭, op. 78, de Haydn, et son *Adagio* en *MI*♮ (*FA*♭) est une modulation de cette sorte.

L'équivoque que nous signalons ici apparaît à peu près inévitablement dans toute modulation comportant un nombre de quintes supérieur à *quatre*, dans l'ordre ascendant comme dans l'ordre descendant : c'est pourquoi nous avons considéré la modulation à la *quatrième quinte* comme le *maximum* ou la limite normale de l'éclairement (ou de l'assombrissement) réalisable directement, en *une seule* modulation. Les substitutions d'écriture, improprement appelées *enharmonies*, aggravent encore l'imprécision des modulations dépassant la *quatrième quinte.*

La *sixième quinte* a pour effet une modulation à la *quarte augmentée* supérieure (ou inférieure), ce qui revient au même que la *quinte diminuée* inférieure (ou supérieure) :



Elle met en relation des tonalités à peu près incompatibles, et l'équivoque précédemment signalée s'y produit fatalement, lorsque ces tonalités sont juxtaposées l'une à l'autre sans intermédiaire, ce qui est nécessairement assez rare.

Deux tonalités séparées par *six quintes* sont en effet à *égale distance* dans l'ordre ascendant et dans l'ordre descendant : elles ne peuvent donc *en elles-mêmes* accuser aucun accroissement de clarté ni d'obscurité, et cette modulation *neutre* ne vaudra que par l'interposition d'harmonies empruntées à des tonalités intermédiaires, soit sur le parcours ascendant, c'est-à-dire éclairant (*SOL, RÉ, LA, MI, SI*), soit sur le parcours descendant, c'est-à-dire assombrissant (*FA, SI♭, MI♭, LA♭, RÉ♭*). De telles modulations pourraient, moins que toutes autres encore, avoir un caractère définitif.

Au delà de la *sixième quinte*, l'équivoque reparaît, comme précédemment entre la *septième* et la *cinquième* ; quant à la modulation à la *huitième quinte* (*UT* à *SOL♯* par exemple), elle n'est guère possible directement. Si deux tonalités situées à une telle distance sont juxtaposées, ce n'est qu'à la faveur d'artifices d'écriture dissimulant la réalité : une modulation à la *quatrième quinte* en sens *inverse*, tout simplement.

Et ainsi de suite, *a fortiori*, pour toutes les modulations supposées au delà de la *huitième quinte*.

La situation respective occupée, sur le *cycle des quintes*, par les tonalités entre lesquelles sont établis des rapports modulants apporte, comme on vient de le voir, des restrictions notables aux effets, en apparence illimités, d'éclairement ou d'assombrissement qui résultent de toute modulation.

Il n'est peut-être pas superflu de répéter ici que ces effets appartiennent à la *modulation* et non à la *tonalité* ; qu'il n'y a pas de tons *clairs* ni de tons *sombres en eux-mêmes* (1), mais des relations tonales *éclairantes* ou *assombrissantes*, soumises à l'*ordre des quintes*.

Plus on observe attentivement la structure tonale des œuvres musicales, même les plus complexes, plus on demeure convaincu de cette vérité si simple, et pourtant si souvent méconnue. Vainement on a invoqué parfois à l'encontre quelque phénomène plus ou moins bien constaté dans l'orchestre ou sur des instruments particuliers : la « sonorité amoureuse » du ton de *FA* ♯ majeur, la « sombre mélancolie » de *RÉ* ♭..., etc. Ce ne sont là pourtant que de pures illusions, dues à des conditions mécaniques, totalement étrangères à l'art musical et à l'esthétique.

Certains tons d'orchestre ont plus d'éclat en raison du retour plus fréquent des cordes à vide dans le quatuor, des sons naturels sur les instruments de cuivre ; certains effets plus moelleux du piano dépendent de l'emploi plus fréquent des touches noires, moins longues que les touches blanches et attaquées moins énergiquement en raison de leur étroitesse (2).

Il en est de ces divers effets comme de tout ce qui a pour cause l'*inertie* de la matière sonore, c'est-à-dire le *timbre*, dont le rôle purement *dynamique* a déjà été expliqué (3) : ils peuvent aider ou contrarier les relations tonales ; ils n'en modifient pas la signification expressive.

L'emploi d'instruments à timbre plus clair dans une succession assombrissante de tonalités est une gêne, une antinomie qui souligne parfois avec avantage un état dramatique correspondant ; mais il ne change pas la qualité intrinsèque de la modulation. La réduction au *piano*, et surtout à l'*orgue* (4), de tel passage d'*orchestre* choisi à cet effet, suffirait au besoin à faire « toucher du doigt » cette erreur des tons clairs et des tons sombres en eux-mêmes.

(1) Il n'y a pas non plus de sons *aigus* ou *graves en eux-mêmes*, au point de vue musical, mais des *relations* mélodiques ou harmoniques, *ascendantes* ou *descendantes*.

(2) La plus ou moins grande commodité des doigtés peut aussi modifier notablement l'effet produit au piano pour certains morceaux transposés, sans parler de l'usure du mécanisme inégalement répartie, ni des inégalités pratiques du tempérament, réputé égal par les « savants » ... mais pas par les accordeurs !

(3) Voir 1er liv., p. 125.

(4) L'orgue, en effet, atteint — lorsqu'il est d'accord — une égalité beaucoup plus grande dans le *tempérament* ; le mécanisme de son clavier rend imperceptible la différence d'attaque entre les touches noires et les touches blanches. Une expérience sur l'orgue est donc beaucoup plus concluante que sur tout autre instrument.

La *durée* et l'*intensité* relatives de deux impressions tonales qui se succèdent peuvent aussi préciser ou atténuer la nuance expressive d'éclairement ou d'assombrissement inhérente à la modulation elle-même. La substitution si employée d'un mode à l'autre apporte en outre un élément de variété presque inépuisable aux combinaisons modulantes, pourtant si peu nombreuses en réalité.

Mais, quelque influence que puissent exercer ces circonstances extrinsèques ou ambiantes sur une modulation, elles ne portent point atteinte à sa propriété expressive d'éclairement ou d'assombrissement, laquelle est toujours déterminée, en définitive, par la relation de *distance* tonale évaluée en *quintes*, ascendantes ou descendantes.

C'est pourquoi tout ce qui concerne les tonalités est d'importance primordiale dans la composition : car la tonalité est, en quelque sorte, le *lieu* où vivent les êtres musicaux, où ils prennent naissance dans leurs expositions, où ils agissent et réagissent dans leurs développements. Le choix des tonalités est donc comparable, en musique, au choix de l'emplacement en architecture.

Une œuvre construite ne peut se soutenir, vivre et durer qu'en raison de la stabilité de son terrain, de la résistance de ses « assises tonales ». Et celles-ci ne résisteront qu'à la condition d'être puissamment reliées entre elles. Ainsi, toute composition stable est assise sur des tonalités parentes, dont les accords toniques sont reliés, comme des pierres angulaires, par l'indestructible ciment des notes communes : les modulations éloignées, vraies passerelles légères, arcs-boutants aériens, n'apparaissent qu'entre les divers développements élevés au-dessus de ces assises qui les supportent.

Et ces développements eux-mêmes offrent ainsi deux qualités essentielles :

1° *organiquement*, ils sont reliés aux idées musicales par leurs éléments thématiques : ils sont toujours sous la dépendance de ces idées et ne peuvent rien contenir qui soit étranger ou contraire à leur nature ;

2° *tonalement*, ils sont reliés par les relations de parenté entre les tons, par l'alternative des périodes de translation et d'immobilité : ils s'orientent logiquement vers la lumière ou vers l'ombre, sans nulle hésitation sur cette orientation toujours consciente et préétablie.

Telles sont, en effet, les qualités qui se révèlent dans le développement beethovénien, élargissant prodigieusement les anciens cadres restreints de la Fugue et de l'Imitation contrapontique.

Mais ce développement *agissant* et *libre*, si libre qu'il paraisse, demeure soumis, chez Beethoven comme chez tous les plus grands musiciens, aux *lois de tonalités* auxquelles nul d'entre eux ne songea jamais à se soustraire.

Et le maître vénéré César Franck fut en cela le digne et génial successeur de ses glorieux devanciers, car il ne cessa d'enseigner à ses disciples cette profonde vérité :

« La structure tonale est le principe fondamental et vital de toute œuvre de musique. »

3. — LE MOUVEMENT INITIAL. — TYPE S.

Les éléments qui viennent d'être étudiés (idées musicales, développements et modulations conformes aux lois tonales) ont eu, dans toutes les pièces constituant la Sonate, un rôle capital. Mais c'est principalement dans la contexture du *mouvement initial* du type Sonate, proprement dit, que ces éléments, rénovés sinon découverts par le génie beethovénien, ont opéré les transformations les plus caractéristiques.

Le *mouvement initial* de la Sonate, en effet, est demeuré dans son ordonnance générale, dans sa construction tonale et thématique, le type constant de presque toutes les compositions symphoniques de grande envergure (Symphonie, Concerto, Musique de chambre, Ouverture, etc.). Il a été, il est et il sera longtemps encore, sans doute, la *forme symphonique* par excellence : forme traditionnelle, vivante et stable, parce qu'elle résulte de l'élaboration lente et successive des génies musicaux les plus puissants, comme aussi les plus disciplinés et les plus respectueux du passé, depuis les timides esquisses binaires des danses françaises des xv[e] et xvi[e] siècles, transcrites par Claude Gervaize (voir ci-dessus, p. 120), jusqu'aux assises monumentales du Quatuor à cordes de César Franck, en passant par Scarlatti, Rameau, les Bach, Haydn, Mozart, Rust et Beethoven, pour ne citer que les plus glorieux parmi les princes défunts de cette dynastie musicale.

La suite de ce Cours démontrera suffisamment, nous l'espérons, la permanence du type Sonate (S) sans cesse modifié, enrichi, perfectionné, mais jamais détruit.

Rôle et caractère des idées musicales du type S. — A l'avènement de Beethoven, la forme S, telle que W. Rust la lui léguait, méritait déjà à tous égards de retenir son attention, de satisfaire son désir de logique et d'ordre, de servir de champ d'expériences à son génie naissant. Continuatrice de l'ancienne Allemande, elle occupait comme celle-ci la première place et le rôle principal ; mais elle était déjà plus libre, notamment dans sa *mesure* quelquefois à *trois temps*, et surtout plus solidement assise sur sa *triple base : exposition*, *partie médiane* et *réexposition* (voir ci-dessus, p. 159 et suiv.).

Comme ses devanciers, Beethoven concentra son effort créateur sur cette forme déjà en voie de renouvellement : il introduisit dans ce cadre préexistant sa conception nouvelle des personnages musicaux, des thèmes agissants, réagissants et contrastants, en vertu des « deux principes opposés » auxquels il a fait allusion plusieurs fois dans ses conversations (1).

A mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu'elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l'humanité : sympathie ou antipathie, attirance ou répulsion, amour ou haine. Et, dans ce perpétuel conflit, image de ceux de la vie, chacune des deux idées offre des qualités comparables à celles qui furent de tout temps attribuées respectivement à l'homme et à la femme.

Force et énergie, concision et netteté : tels sont à peu près invariablement les caractères d'essence *masculine* appartenant à la *première idée* : elle s'impose en *rythmes* vigoureux et brusques, affirmant bien haut sa propriété tonale, une et définitive.

La *seconde idée* au contraire, toute de douceur et de grâce *mélodique*, affecte presque toujours par sa prolixité et son indétermination modulante des allures éminemment *féminines* : souple et élégante, elle étale progressivement la courbe de sa mélodie ornée ; circonscrite plus ou moins nettement dans un ton voisin au cours de l'exposition, elle le quittera toujours dans la réexposition terminale, pour adopter la tonalité initiale occupée dès le début par l'élément dominateur masculin, seul. Comme si, après la lutte active du développement, l'être de douceur et de faiblesse devait subir, soit par la violence, soit par la persuasion, la conquête de l'être de force et de puissance.

Telle paraît être du moins, dans les Sonates comme dans la vie, la loi commune, en dépit de quelques rares exceptions où le rôle respectif des deux idées semble moins tranché, parfois même interverti. Et s'il n'est pas certain que Beethoven ait assimilé dans chacune de ses œuvres les idées musicales aux personnages humains, il est hors de doute que la qualification de « thème masculin » et de « thème féminin » a coïncidé avec la pensée de l'auteur dans plusieurs cas sur lesquels il s'est expliqué formellement. Il n'en faut pas davantage, croyons-nous, pour autoriser,

(1) D'après Schindler, Beethoven aurait qualifié à plusieurs reprises ces deux principes de « principe opposant » ou « récalcitrant » (*wiederstrebend*) et de « principe suppliant » ou « implorant » (*bittend*). « Les deux Sonates, op. 14, disait un jour Beethoven, représentent le conflit entre ces deux principes : un dialogue entre un homme et une femme, ou entre un amoureux et son amie. » Cette application des *deux principes* n'est pas la seule ; Beethoven disait une autre fois : « Deux principes aussi dans la partie media e (*mittelsatz*) de la *Pathétique !* » Et il ajoutait : « Des milliers de gens n'y voient goutte sur ce point ! »

dans les analyses qui suivront, l'emploi plus généralisé de ces appellations, fort claires assurément et, en tous cas, nullement contradictoires.

Exposition. — Séparée de la *réexposition* finale des mêmes thèmes par une *partie médiane* appelée à prendre avec Beethoven le caractère du véritable *développement*, l'*exposition initiale* constitue, dans la forme Sonate, la première partie de cette *trilogie*, ou, pour reprendre notre comparaison accoutumée, le *premier pilier* qui soutient l'arc symphonique du développement : celui-ci est appuyé par son autre extrémité sur le *second pilier*, la *réexposition* symétrique, mais différente.

Ici, on le voit, point d'innovation révolutionnaire ; la construction *ternaire* antérieure subsiste intacte dans ses grandes lignes ; mais d'importants perfectionnements vont apparaître bientôt dans la forme particulière de chaque élément constitutif de cette voûte sonore idéale.

Tandis que la courbe médiane décrira une sorte de trajectoire tonale naguère inconnue, et *se développera* suivant des lois nouvelles, chaque pilier deviendra l'image réduite de l'ensemble, une petite *trilogie* dans la grande, par l'adjonction d'un *passage mélodique* destiné à relier entre elles les deux idées exposées, comme le *développement* réunit les deux expositions, comme le fût d'une colonne réunit la base au chapiteau.
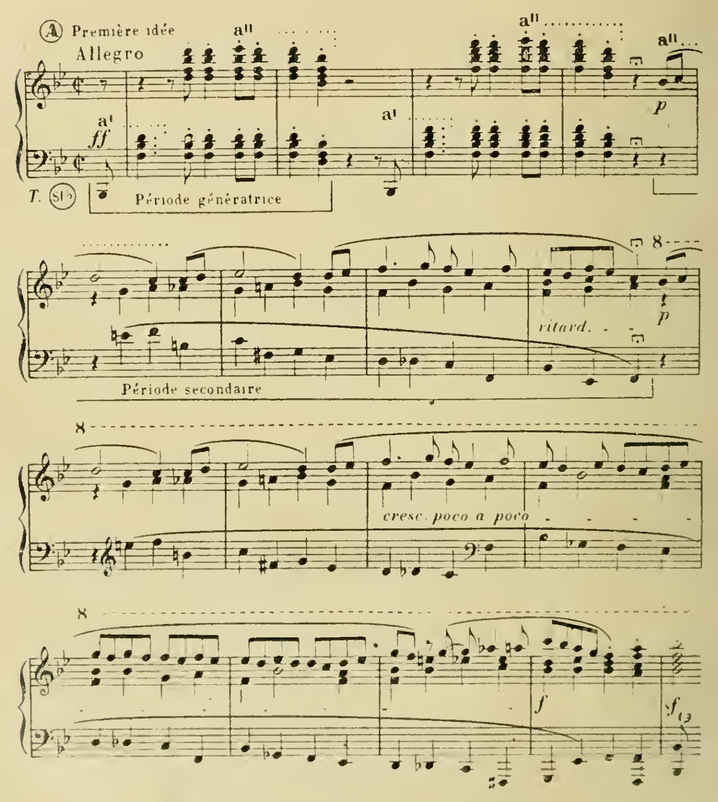
Ainsi subdivisée en *trois* éléments presque toujours reconnaissables et séparables analytiquement, l'*exposition initiale* n'en conserve pas moins, au point de vue tonal, sa caractéristique originelle et définitive : la tendance vers un ton différent du ton principal, la suspension, l'instabilité : elle est toujours la gigantesque *arsis* rythmique appelant nécessairement la *thésis* finale de la *réexposition* conclusive, ainsi qu'on va s'en rendre compte par l'étude respective de la *première idée*, de la *transition* et de la *seconde idée*.

Première idée (A). — La caractéristique de la *première idée* est l'affirmation tonale. La fréquence, chez Beethoven, de l'articulation vigoureuse et répétée de l'accord de *tonique* au début des pièces du type S ne laisse sur ce point aucun doute possible (1) ; l'introduction majestueuse et grave qui, dans plusieurs de ses Sonates de piano (op. 13, 78, 81, 109 et 111), précède l'*exposition* de la *première idée*, constitue assurément une autre manifestation de son souci constant d'affirmer puissamment la tonalité d'origine. Ces sortes d'introductions régulatrices ont aussi d'autres raisons d'être, comme on le constatera plus loin à propos de l'op. 13 (p. 333) et de l'op. 81 (p. 355).

(1) Lorsqu'on étudiera, dans la Seconde Partie du présent Livre, les *thèmes initiaux* des Symphonies de Beethoven, on constate a qu'ils sont faits, presque tous, de l'imposition de l'*accord parfait de tonique*, rythmé différemment.

Bien que la Sonate, op. 106, ne débute pas par une introduction de cette nature, son premier mouvement contient presque toutes les innovations apportées au type S par le génie beethovénien. Aussi, emprunterons-nous à ce véritable chef-d'œuvre de construction tous les exemples destinés à cette étude de la forme Sonate proprement dite.

On connaît déjà (voici ci-dessus, p. 236) la période génératrice et les deux cellules de cette saisissante *première idée*, dont voici le texte intégral :



La *cellule initiale* (*a'*) est éminemment *rythmique* et *tonale* : elle réagit sur la *période génératrice*, énoncée *deux* fois sur *deux* degrés différents, et donne à cette *première idée* un caractère principalement *masculin*;

le dessin en *croches* (*a''*) prend toutefois, dans les *périodes secondaires* ou complémentaires, une allure plus mélodique ; ce contraste n'infirme pas l'unité de style de l'idée, car ce dessin (*a''*), commun à toutes les périodes, établit entre elles une parenté réelle ;

toutes les périodes sont ici « dépendantes l'une de l'autre, quoique diverses d'aspect » : la souplesse, plutôt *feminine*, des dernières les rapproche déjà du genre de la *seconde idée* (B), laquelle, comme on le verra ci-après (p. 269), est précisément issue du dessin mélodique (*a''*).

Bien que Beethoven ne nous ait pas fait connaître sa pensée sur le rôle des *deux principes* dont il parle ailleurs (1) appliqués à cette *première idée*, il est permis de croire qu'il attribuait à la première cellule (*a'*) le caractère *opposant*, et à la seconde (*a''*) le caractère *suppliant* : la présence simultanée des deux principes dans l'*exposition* d'un même thème n'est pas rare chez Beethoven, surtout dans ses dernières Sonates de piano et dans ses Quatuors à cordes; cela n'est, d'ailleurs, ni plus rare ni plus surprenant que la présence de qualités masculines et féminines chez un seul et même individu (2). C'est donc par la prépondérance des unes ou des autres qu'il faut décider de la catégorie à laquelle le thème (ou l'individu) appartient. L'affirmation *rythmique* et *tonale* en formules vigoureuses et concises demeurant, comme dans le cas de l'op. 106, la règle générale pour les *premières idées*, on est fondé à les assimiler à de véritables personnages *masculins*.

Transition ou *Pont mélodique* (P). — Dans un très grand nombre de Sonates antérieures à Beethoven, le *second thème*, lorsqu'il existait nettement, ne suivait pas immédiatement le *premier* : la *transition* de l'un à l'autre s'opérait alors par une sorte de *coda* mélodique à peu près inséparable du *premier thème*, auquel elle adjoignait une inflexion vers la tonalité du *second*. Très différent déjà par sa situation au ton voisin, avant même d'être devenu tout à fait contrastant par sa longue durée, ses subdivisions et son caractère expressif, ce *second thème* ne pouvait succéder brusquement au *premier* sans nuire à la cohésion de l'*exposition* : les plus grands précurseurs l'avaient senti, sinon compris, et, fidèles aux sages errements de l'ancienne Suite, Ph.-Emm. Bach, Haydn, Mozart et même Rust conservaient le plus souvent à cette *coda* modulante du *premier thème* la fonction de *véhicule tonal* attribuée jadis au dessin initial des pièces binaires (voir ci-dessus, p. 110). Pas plus dans leurs Sonates que dans les formes antérieures, on ne voyait apparaître à cette place de dessin rythmique ou mélodique spécial.
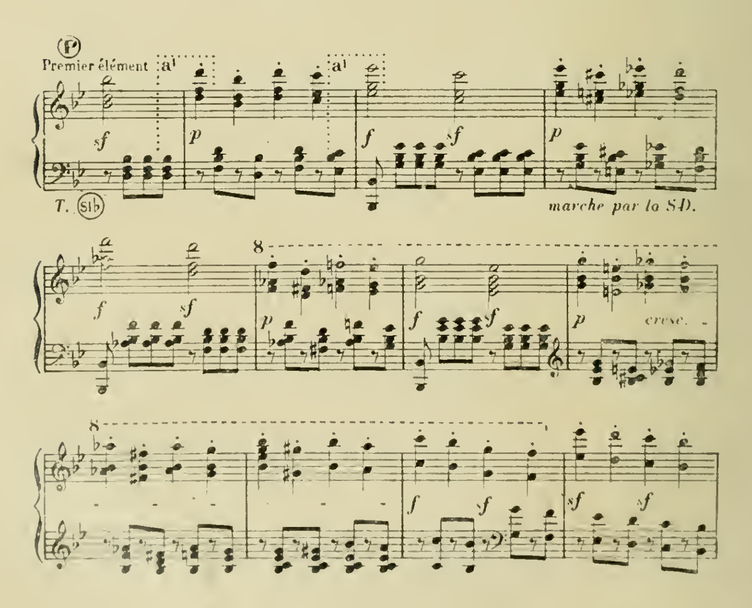
Beethoven, au contraire, emploie dès sa deuxième Sonate (op. 2 nº 2) une formule mélodique distincte, jetant ainsi une sorte de *pont* entre les contrées tonales appartenant à chacune des deux idées, afin de les mieux relier entre elles, sans les confondre. Les passages de ce genre

(1) Voir la note de la p. 262 ci-dessus.
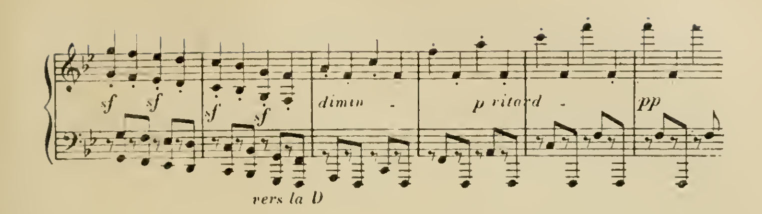
(2) On verra ci-après (p. 319 et suiv.) que certaines Sonates contiennent deux thèmes issus de la même cellule, quoique très différents. L'op. 81 (*Lebewohl*) notamment, en contient un exemple frappant (voir ci-après, p. 355).

auxquels nous conserverons dorénavant leur appellation figurative de *ponts* (1) occupent parfois dans les expositions une place si importante qu'on serait tenté d'y voir de véritables *idées* musicales : mais, en dépit de leur durée et de leur intérêt croissant dans les Sonates de piano, malgré la présence d'éléments thématiques particuliers qui sont utilisés ensuite dans les diverses *étapes* du *développement*, c'est le caractère essentiellement *modulant* et *transitoire* de ce passage en état de *marche*, intercalé entre les deux *idées* exposées en état de *repos* (chacune dans sa tonalité propre), qui doit guider sûrement le lecteur attentif dans le discernement exact de ce qui constitue le *pont*.

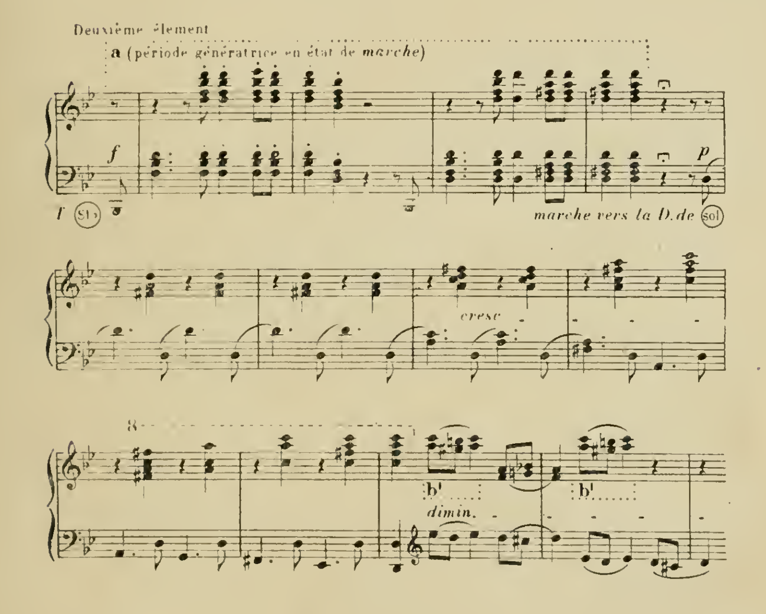
Dans la Sonate, op. 106, par exemple, le *pont* est notablement plus long que la *première idée ;* son dessin particulier dérive nettement de la cellule (a') et de la période initiale. Mais, lorsque celle-ci reparait textuellement, vers le milieu du passage de transition, elle quitte sa tonalité (*SI* ♭) pour moduler assez brusquement vers la *dominante* du ton où sera exposée la *seconde idée* (*SOL*).
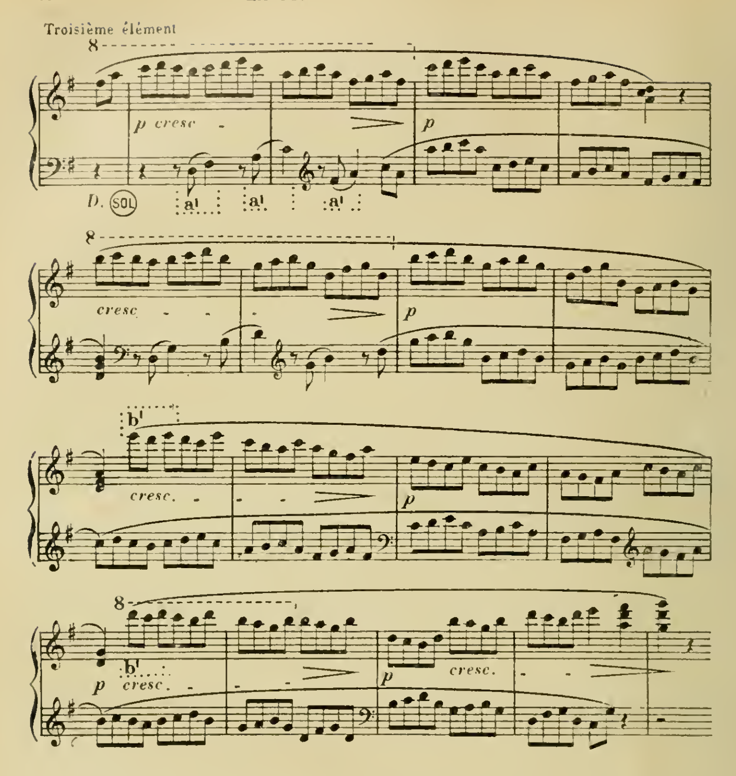


(1) Dans ses inoubliables leçons, le maître César Franck avait coutume d'appeler *ponts* ces passages mélodiques modulants entre les deux idées exposées, tant était nette dans son esprit cette analogie que nous signalons souvent entre l'idée de *tonalité* et l'idée de *lieu*. C'est pourquoi nous avons voulu garder ici cette dénomination typique.



Tout ce *premier élément* du *pont* (P), en état de *marche* aboutissant à la *dominante* du ton principal, est issu de la cellule *rythmique* (*a'*) affectant un caractère modulant.



Ce *deuxième élément* module, par la période génératrice, à la *dominante* du ton *relatif* (*sol*) : comme nous l'avons observé précédemment (p. 254), cette modulation, qui doit aboutir en définitive à *SOL* (majeur), c'est-à-dire à la ***troisième quinte ascendante***, emprunte dans tout le passage ci-dessus la tonalité de *sol* (mineur), par simple changement de *mode* ; le dessin (*b'*) qui apparaît aux dernières mesures est emprunté, par anticipation, à la *seconde idée* (B), qui est ainsi reliée à la *première* (A).
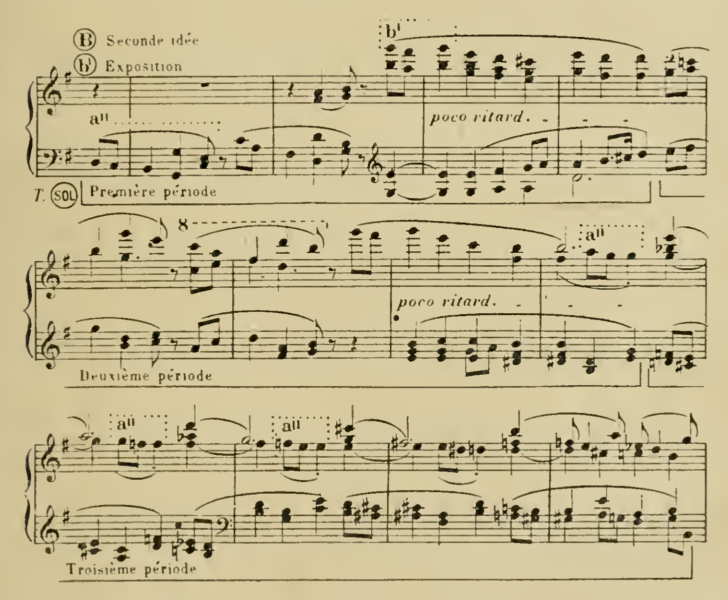


Ce *troisième élément*, qui termine le *pont*, n'est qu'un long trait mélodique sur la *dominante* du ton de *SOL*, substitué à celui de *sol*, et produisant un accroissement de lumière très notable ; les rappels du rythme (*a'*) de la *première idée* s'effacent peu à peu, pour faire place au rythme (*b'*) de la *seconde*.
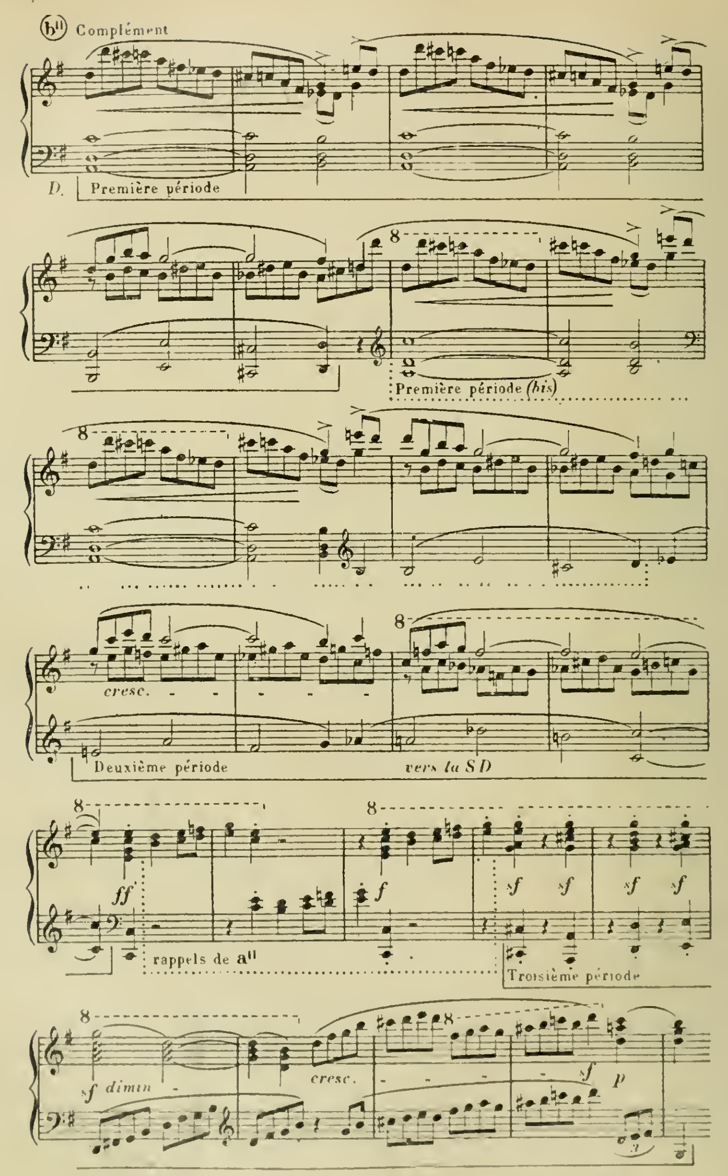
Seconde idée (B). — En vertu de la loi de contraste ou des « deux principes » dont parlait Beethoven, la *seconde idée* revêt dans ses œuvres des caractères complémentaires ou opposés à ceux de la *première :* autant celle-ci est, en général, courte, rythmique, affirmative et brusque, autant l'autre est longue, mélodique, insinuante et souple. A l'inflexion traditionnelle vers la *dominante* ou le *relatif* dans les anciennes Suites, soulignée plus tard, soit par un dessin différent, soit par la simple transposition du dessin initial, s'est substitué peu à peu dans la Sonate beethovénienne un personnage nouveau, longuement exposé en *trois* éléments consécutifs, dans une tonalité voisine du ton

principal. Le choix même de cette tonalité n'est plus strictement limité, comme jadis, à la *dominante* d'une *tonique majeure* ou au *relatif majeur* d'une *tonique mineure :* à *quatre* reprises différentes dans les *trente-deux* Sonates de piano, l'auteur nous a montré le sens vrai des relations de parenté entre les tonalités, en choisissant, pour la *seconde idée* d'un mouvement du type S, une *tonique* reliée par l'une des notes de son accord à la *tonique principale* (op. 31 n° 1, op. 53, op. 106 et op. 111). La Sonate, op. 106, contient précisément l'une de ces intéressantes innovations : la *dominante* (*RÉ*) de la tonalité de *SOL* affectée à la *seconde idée* occupait dans le ton initial (*SI* ♭) la fonction de *médiante*.

Nouvelle petite trilogie dans la grande, la *seconde idée* se subdivise généralement en *trois* éléments, assez importants pour constituer *trois phrases* distinctes, quoique dépendantes l'une de l'autre et destinées à jouer les rôles respectifs d'*exposition*, de *complément* et de *conclusion*.
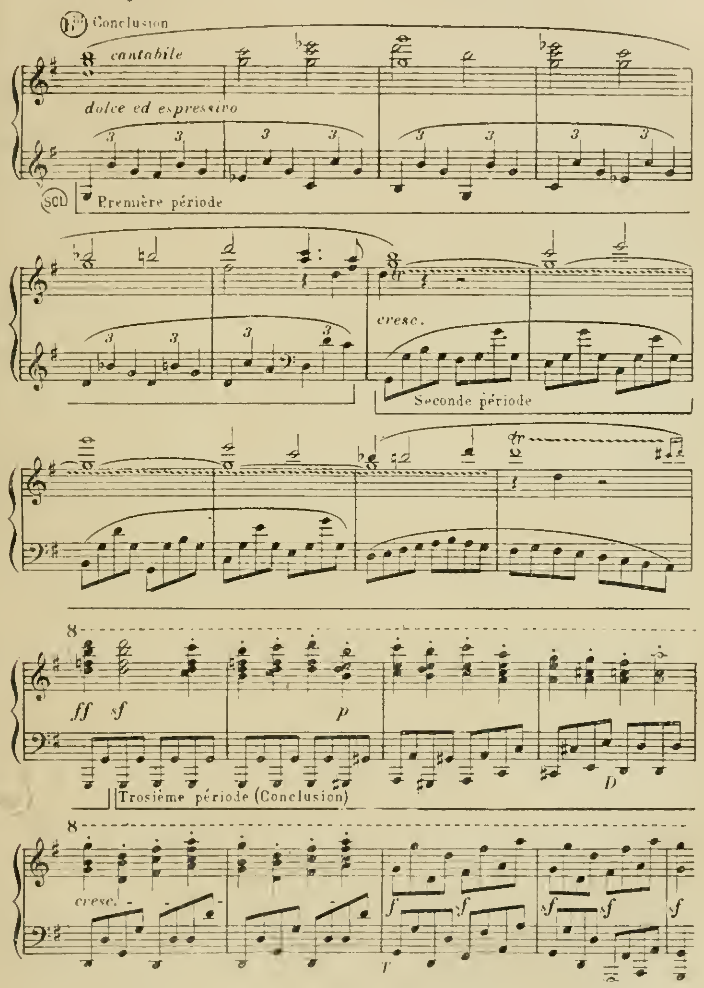


La phrase *d'exposition* de cette *seconde idée* est issue de la cellule mélodique (*a''*) appartenant à la *première idée* ; le dessin (*b'*), qui la continue et qui apparaissait déjà dans les dernières mesures du *pont*, n'en est qu'une émanation mélodique à peine différente ; cette phrase est composée de *trois* périodes distinctes, dans la tonalité de *SOL*, avec tendance vers la *dominante* de ce ton.



Cette phrase *complémentaire* se subdivise en *trois* périodes également ; la *première*, répétée deux fois, est en *repos* sur la fonction de *domi-*

nante; la *deuxième* marque une tendance vers la *sous-dominante ;* elle est suivie d'un rappel épisodique de la cellule (*a''*) provenant de la *première idée* (A) ; la *troisième* revient, par une formule de cadence, vers la fonction de *tonique.*



Cette phrase *conclusive* reste sur l'harmonie générale de *tonique ;* elle se compose de *trois* périodes, dont les deux premières, infléchies vers la *sous-dominante*, forment une double cadence plagale; la troisième, plus agogique est une cadence parfaite par la *dominante* et la *tonique.*

Ces *trois* phrases, bien que leurs fonctions et leurs caractères respectifs soient nettement tranchés, restent cependant du même ordre, au point de vue du style et de l'expression : elles se complètent mutuellement, et aucune d'elles ne pourrait être entendue isolément sans perdre une grande partie de sa signification. Du reste, la parfaite *unité* tonale de ces *trois* phrases suffit à montrer qu'elles font bien partie de la même *idée musicale*. C'est, en effet, la tonalité qui doit déterminer, dans une *exposition*, le domaine appartenant à chacune des deux idées : le *ton principal*, au début, est l'apanage de la *première* idée, *masculine* dans la plupart des cas ; tout ce qui est dans le *ton voisin*, établi à l'aide du *pont* modulant, se rapporte à la *seconde* idée, presque toujours *féminine*.

Cette belle *idée* mélodique et *féminine* que nous venons d'analyser et qui mérite à tous égards de servir de modèle, est l'une des plus longues qu'ait écrites Beethoven. Elle clôture dignement l'*exposition*, laquelle se répète, *da capo*, suivant l'ancien usage des danses et des Suites. Cette reprise textuelle, totalement supprimée, d'ailleurs, dans plusieurs Sonates, se raccorde ici à la fin de la *seconde idée* par *cinq* mesures de transition ramenant la tonalité principale, *si* ♭. X

Développement. — Il ne faut pas chercher à assigner aux *développements* beethovéniens un cadre fixe comme celui de l'*exposition :* leur prodigieuse richesse et leur variété presque infinie défient toute classification rigoureuse. Sans doute, les procédés étudiés au paragraphe précédent (p. 241 et suiv.) y sont employés tour à tour, ou même simultanément, mais il n'est pas toujours possible d'analyser strictement le rôle de chacun d'eux : X

1° *organiquement*, les éléments *rythmiques*, *mélodiques* ou *harmoniques* fournis par les idées musicales sont tantôt *amplifiés*, tantôt *éliminés*, tantôt *superposés ;*
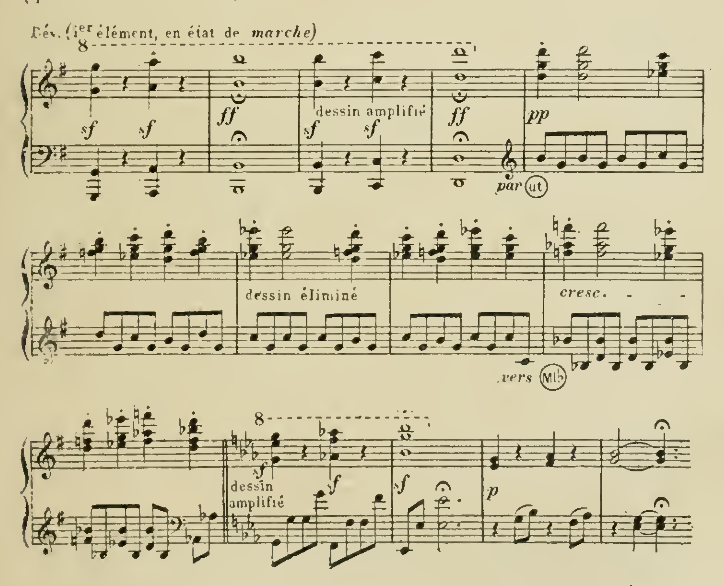
2° *tonalement*, ils passent de l'état d'*immobilité* à l'état de *translation*, et réciproquement, en subissant perpétuellement des modifications expressives d'ordre *agogique*, *dynamique* ou *modulant*. X

Mais, au-dessus de ces réactions mutuelles des « deux principes » chers à l'auteur de la *Pathétique*, au-dessus de ces tribulations musicales, images de celles de la vie humaine, planent sans cesse l'*ordre* et la *proportion*, ce que Beethoven appelait le « rythme de l'esprit » (1). Par l'effet de cette logique supérieure, chaque développement porte la trace d'un plan de construction mûrement réfléchi : à chaque œuvre

(1) « Il faut avoir, dit un jour Beethoven à Bettina Brentano, le *rythme de l'esprit* pour comprendre l'essence de la musique ! »

correspond un plan spécial qu'on peut aisément analyser : on y discerne des périodes de *translation* et d'*immobilité* tonales, alternant régulièrement ; des *étapes* sagement déterminées dans des tons apparentés les uns aux autres ; des *modulations* orientées vers la lumière ou l'ombre. Et de telles analyses peuvent à peine donner la mesure de l'immense progrès accompli, depuis les simples redites modulantes qui, sauf de rares et glorieuses exceptions, tenaient toujours lieu de *développement* dans la *partie médiane* des pièces de forme Sonate antérieures à Beethoven. Mais, en présence d'une telle multiplicité de plans différents, chaque analyse ne peut fournir que des indications partielles et restreintes sur l'art du *développement* beethovénien ; et c'est seulement à ce titre que nous examinerons ici les *cinq éléments* constituant le *développement central* du premier mouvement de la Sonate, op. 106.
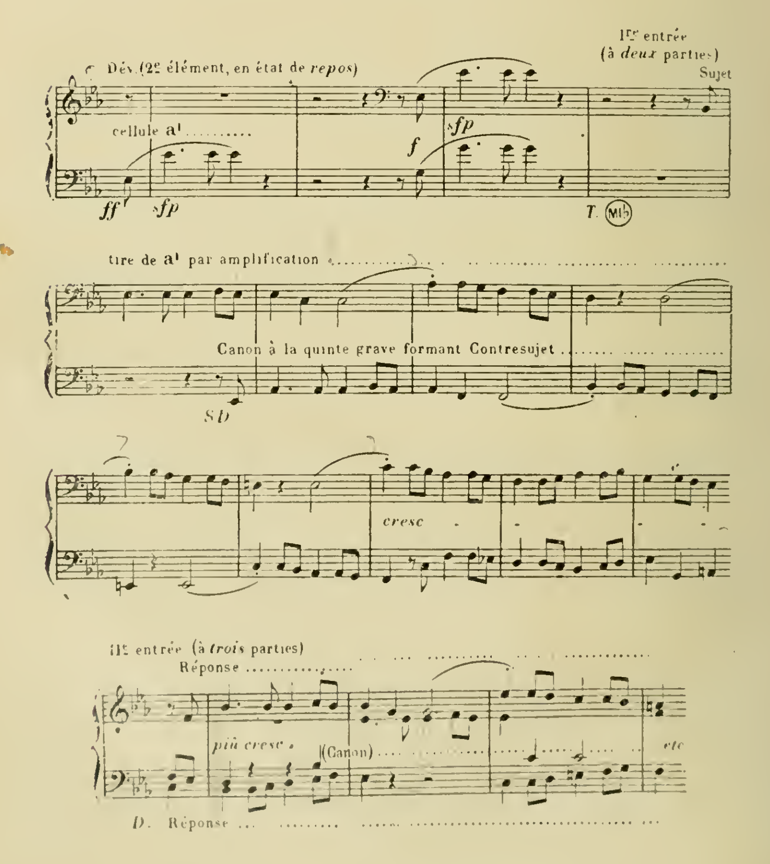
Le *premier élément* est en état de *translation* ou de *marche* : il commence sur la *tonique* finale de la seconde idée, en *SOL*, après la reprise intégrale de l'exposition, et s'oriente vers les tonalités plus sombres (quintes descendantes) :
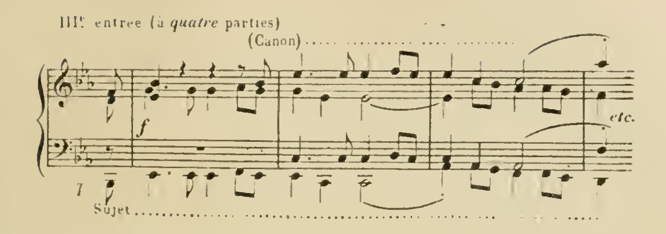


Ce *premier élément* du développement, en état de *marche* vers *ut* et *MI♭*, contient un exemple *d'amplification* (voir ci-dessus, p. 243) appliqué aux *trois*

dernières notes (*sol,la,si*) qui servaient à raccorder avec la *reprise* de l'exposition, et qui, la seconde fois, se reproduisent rythmiquement sur divers degrés, avec une importance croissante, tandis que le dessin en noires provenant de la *dernière période* de la phrase *b'''* procède par *élimination* et disparaît, après avoir été réduit au rythme de ses *deux* premières mesures.
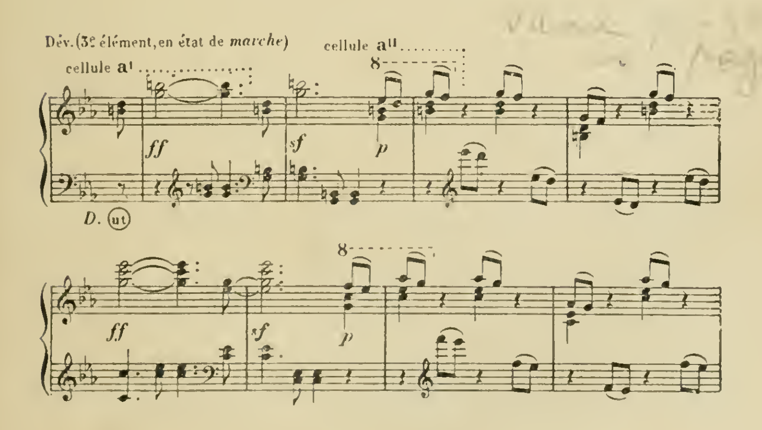
Le *deuxième élément* est en état *d'immobilité* ou de *repos*, en MI ♭ (*sous-dominante* du ton principal). Il contient l'une des applications que nous avons déjà citées (voir ci-dessus, p. 95) du système de la *fugue* au *développement* de la Sonate : c'est une véritable *exposition* à *quatre* parties d'un *sujet* tiré de la *période génératrice :*

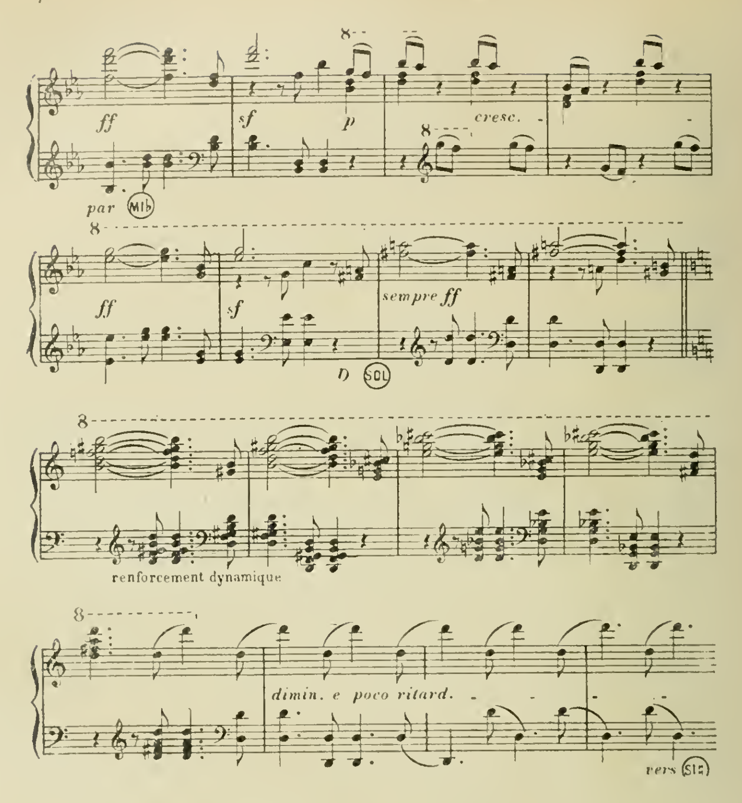




Ce *deuxième élément*, en état de *repos* en *MI* ♭, contient un exemple de développement *rythmique* (voir ci-dessus, p. 242) ; le rythme de la *période génératrice* (*a*) est conservé, et donne naissance à des dessins mélodiques nouveaux ; ce même développement procède encore par *amplification* de la cellule initiale (*a*) et surtout par *superposition* ou *imitation*, en raison de son caractère *fugué*, lequel disparaît peu à peu, dans la partie épisodique succédant à cette dernière entrée et la reliant à l'élément qui suit.

Le *troisième élément* est de nouveau en état de *translation :* il s'appuie principalement sur la tonalité de *SOL*, qui apparaît d'abord comme *dominante* d'*ut*, et produit déjà un accroissement de clarté notable (*quatre quintes* ascendantes) par rapport au ton de *MI* ♭, où l'exposition de fugue vient d'avoir lieu. Le ton de *RÉ*, qui apparaît à la fin de cet élément, est encore un peu plus clair, et sert d'acheminement vers le ton de *SI* ♮, beaucoup plus clair encore, où se fera l'entrée du *quatrième élément* :
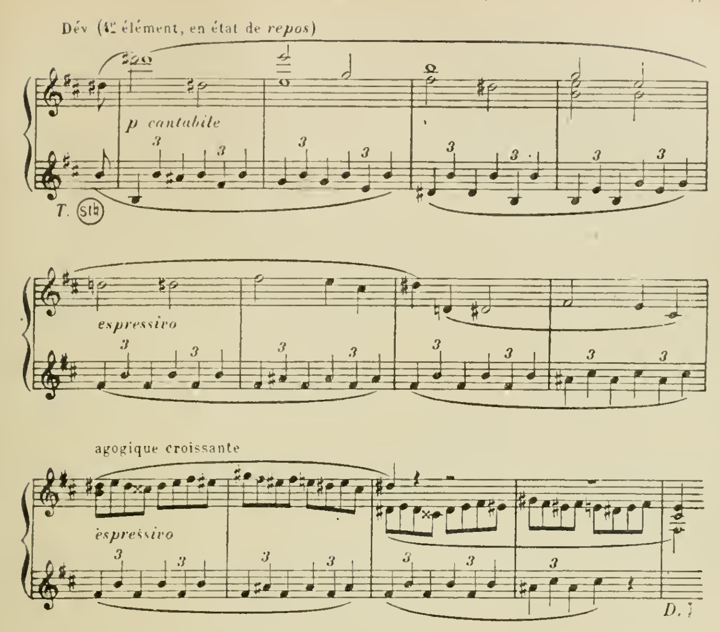




Ce *troisième élément*, en état de *marche*, montre le conflit entre les deux cellules (*a′* et *a″*) : la cellule mélodique en croches (*a″*) finit par être totalement *éliminée*, au bénéfice du rythme (*a′*) qui demeure seul : c'est donc un nouvel exemple de développement *rythmique*, auquel s'ajoute un renforcement *dynamique*, par adjonction de notes aux accords de la *dominante* de *SOL*.
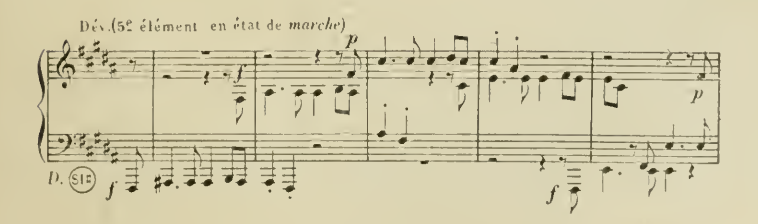
Le *quatrième élément* entre brusquement dans le ton de *SI* ♮, accusant ainsi un accroissement de clarté par rapport à tout ce qui précède (1). Cet élément, en état d'*immobilité* tonale, reproduit un fragment important de la phrase concluante (*b‴*) de la *seconde idée* (B) :
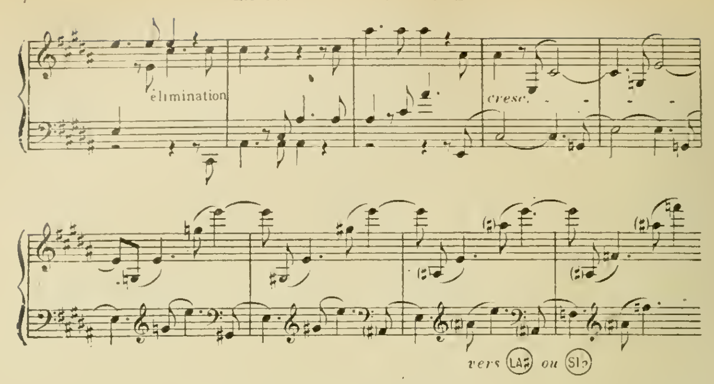
(1) On peut même considérer l'entrée de cette tonalité comme un développement *harmonique* de la modulation contenue dans le *deuxième élément* du *pont* (p. 267) : c'est, en effet, la *même modulation* entre d'*autres tonalités* : *SI* ♭ à *SOL* dans le *pont*, *RÉ* (*dominante* de *SOL*) à *SI* ♮ dans le *développement*, soit *trois quintes* ascendantes dans les deux cas.



Ce *quatrième élément* est un exemple de développement *mélodique* (voir ci-dessus, p. 242) : il reproduit la mélodie de la *seconde idée* avec des modifications de tonalité et de cadence ; car ici, au lieu d'être *concluante*, la phrase (b''') s'infléchit vers la *dominante* (FA ♯), afin de rétablir par cette harmonie (équivalente à celle de SOL ♭) le contact entre la *tierce* (LA ♯ ou SI ♭) et la *tonique* générale ; l'oscillation vers la *dominante* est soulignée par des formules plus rapides produisant un accroissement *agogique*.

Le *cinquième élément*, en état de *translation*, repose tout entier sur la *période génératrice* traitée, comme dans le *deuxième élément*, en style *fugué* et formant une sorte de *strette* qui part de la *dominante* de SI ♮ (FA ♯ ou SOL ♭) pour aboutir à l'irruption soudaine de la *réexposition* de la *première idée* (A), en SI ♭ :





Ce *cinquième* et dernier *élément* du *développement*, en état de *marche*, est un modèle d'*élimination ;* la *période génératrice*, au lieu d'être amplifiée comme dans l'exposition fuguée du *deuxième elément* (p. 274). perd successivement ses dernières notes (1) et *se condense* dans la cellule initiale (*a'*) qui va, en quelque sorte, « faire explosion » en ramenant toute la *première idée* (A) réexposée.



Les divers éléments de ce *développement* sont extrêmement variés : ils ne contiennent pourtant qu'une faible partie des combinaisons admirables que le cerveau beethovénien était susceptible de concevoir et de réaliser. Mais, quelle que puisse être leur complexité, ces combinaisons sont soumises aux principes dont nous avons constaté ici l'application, dans leurs états successifs d'*immobilité* et de *translation*, progressant continuellement vers les tonalités plus claires (*MI* ♭ à *SOL*; *SOL* à *SI* ♮).

On pourra vérifier, par d'autres analyses semblables à celle-ci, que l'*alternance* régulière des *marches* et des *étapes*, l'*ordre logique* des *modulations* sont les effets, à peu près constants, des lois supérieures dont aucune composition symphonique ne s'est jamais sensiblement écartée, dans la construction des *développements*.

Réexposition. — On a vu au chapitre précédent (p. 156) comment la timide redite du dessin initial, dans sa tonalité propre, avait suffi à transformer rapidement le type binaire de la Suite, en créant la *réexposition* des thèmes, apanage de la Sonate proprement dite. Cet élément relativement récent et, par conséquent, moins bien affermi sur ses bases, avait besoin, plus que tout autre peut-être, de l'effort beethovénien, pour

(1) Il n'est pas inutile d'appeler l'attention du lecteur sur le texte exact de Beethoven dans les *trois dernières mesures* de cet admirable développement de l'op. 106 : il y a ici des *la* ♮ partout où nous les avons indiqués entre parenthèses (pour plus de sûreté), ce qui n'empêche pas un certain nombre d'éditions, généralement allemandes, d'étaler ici d'affreux *la* ♯, corrigeant Beethoven avec un tact et un goût éminemment germaniques !

devenir apte à équilibrer complètement, par de solides fondations, l'*exposition initiale* ou l'autre « pilier » de cette « voûte » à laquelle nous avons comparé le type S. La reprise intégrale de la *seconde partie* de l'ancienne Suite était déjà tombée en désuétude dans la Sonate, par l'effet de cette subdivision qui l'allongeait notablement ; l'importance croissante du *second thème*, substitué à l'ancienne inflexion vers le ton voisin, avait entraîné la transposition stricte au ton principal de toute l'*exposition*, à partir de cette sorte de *coda* modulante qui terminait le *premier thème* (1). Le rattachement entre le *premier thème* transcrit et le *second*, transposé, se faisait assez platement ; et il n'est pas téméraire de supposer que la monotonie routinière des *réexpositions* de cette espèce diminuait beaucoup leur intérêt, pour l'auditeur sûrement, et peut-être aussi pour l'auteur, qui en était arrivé à les considérer comme des « formalités nécessaires ».

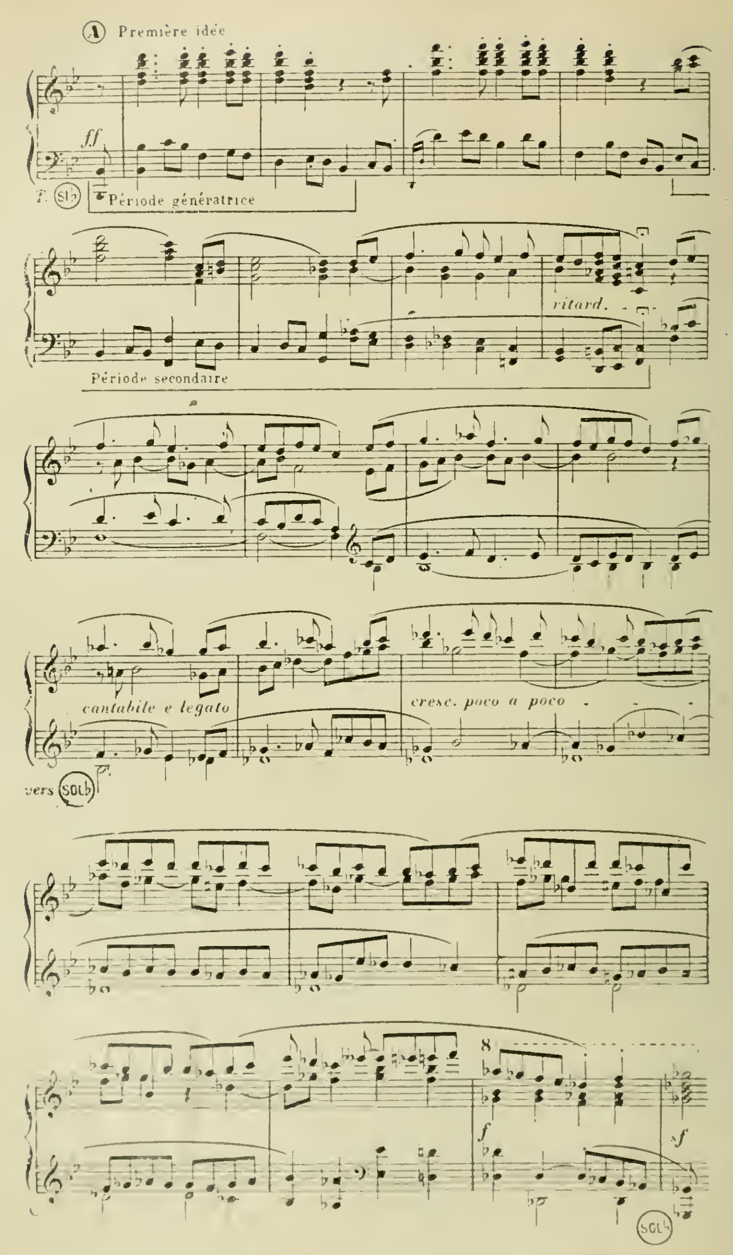
De grands artistes, Haydn, Mozart, Rust, sentirent assurément, s'ils ne le comprirent pas, ce défaut d'intérêt des *réexpositions*, et tentèrent parfois d'y remédier. Il appartenait à Beethoven de discerner dans cette loi, si sévère en apparence, de la *tonalité*, « l'esprit qui vivifie » de « la lettre qui tue », en nous montrant les moyens de sauvegarder cette *tonalité* sans tomber dans la *monotonie*.

Le premier mouvement de la Sonate, op. 106, est l'un de ceux où ce but est le mieux atteint ; mais on aurait tort de croire que les procédés employés pour y parvenir soient les seuls dont disposait l'auteur de l'*Appassionata* et de l'op. 111 : c'est donc à titre d'indication nullement limitative que nous allons les analyser.

Première idée (A). — Dès les premières mesures de la *première idée réexposée*, on constate une modification qui, tout en respectant la tonalité et la musique même de cette idée, en accroît singulièrement l'effet expressif, *agogiquement* d'abord, par l'adjonction du dessin mélodique en croches (*a''*) sous la *période génératrice*, à la partie grave, puis *dynamiquement*, à l'entrée de la *période secondaire*, dont la sonorité est renforcée par des tierces et des accords à la partie supérieure. La redite de cette période à l'octave aiguë est remplacée par des imitations en état de *marche* vers le ton de *SOL* ♭, apparenté par sa tierce (*SI* ♭) au ton principal, et déjà « accrédité » dans le développement à titre de *dominante* (*FA* ♯-*SOL* ♭) du ton de *SI* ♮-*UT* ♭ (2) :
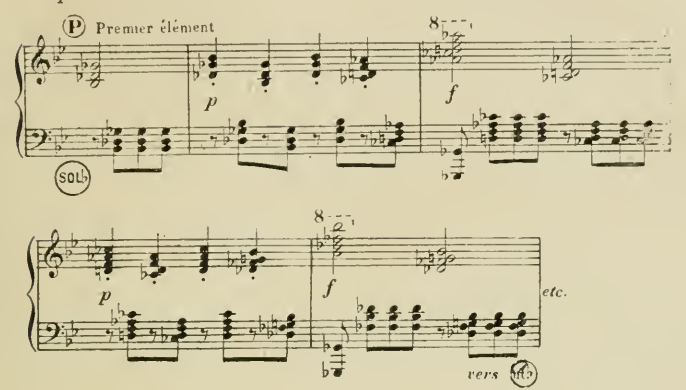
(1) C'est pour cette raison que dans le spécimen du type S, emprunté à Ph.-Emm. Bach et cité ci-dessus (p. 160), nous avons omis totalement la *réexposition* qu'un copiste pourrait récrire en entier, en transposant.

(2) Il est à remarquer que l'harmonie de *FA* ♯-*SOL* ♭ exerce une influence prépondérante sur toute la Sonate, op. 106 (voir p. 363 et suiv.).
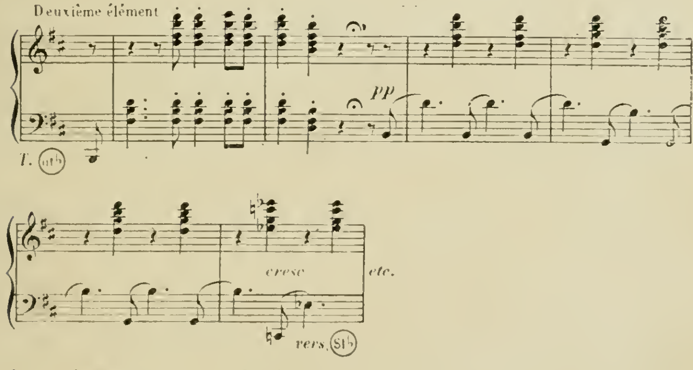

A Première idée
ff
7. Si♭
Période génératrice
Période secondaire
ritard.
cantabile e legato
cresc. poco a poco
vers SOL♭
8
f
f
SOL♭

Pont (P). — Cette modulation plus sombre donne un intérêt nouveau à la redite de la *première idée* (A), dans laquelle elle joue le rôle de cadence rompue, pour permettre au *pont* (P) de prendre une orientation tonale différente, tout en gardant ses *trois éléments* constitutifs.
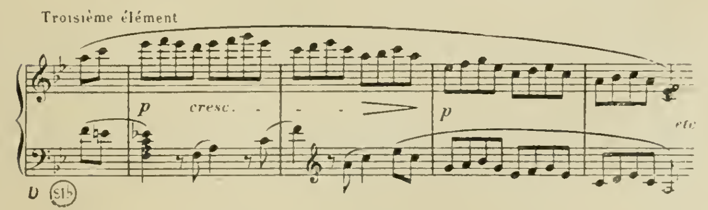
Le *premier* est en SOL ♭, au lieu d'être en SI ♭ :
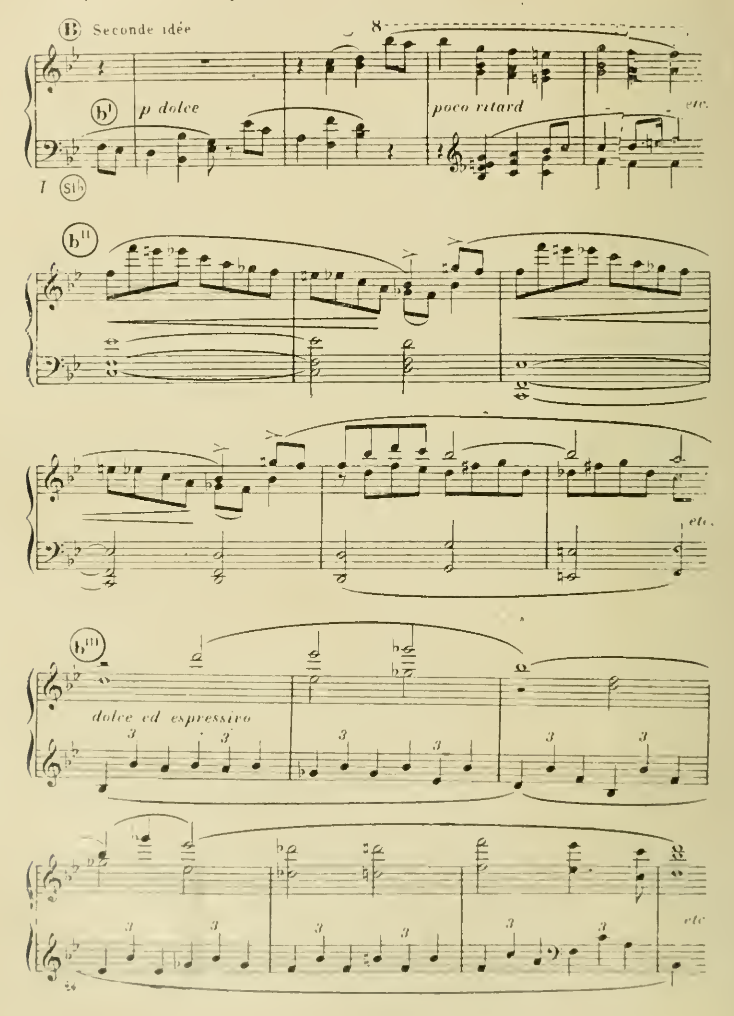


Le *deuxième* reproduit la *période génératrice* en *ut*♭-*si*♮, au lieu *de* RÉ :



Le *troisième* est sur la *dominante* de SI ♭, au lieu de SOL :
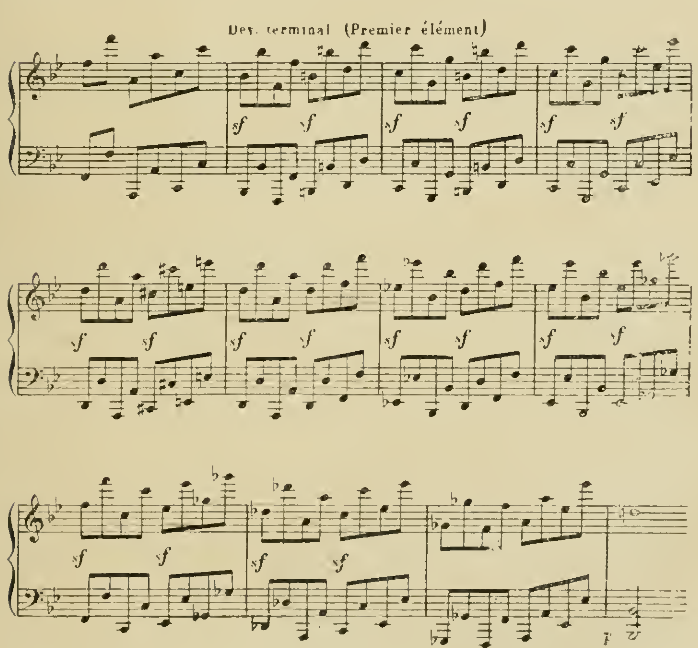


Seconde idée (B). — L'orientation des modulations du *pont*, de plus en plus sombres (car le fragment écrit en *si* ♮ est en réalité en *ut* ♭, relatif de *MI* ♭♭, comme on peut s'en rendre compte par les harmonies employées), donne au retour de *SI* ♭ un caractère de clarté reposante qui rend toute sa valeur à la *seconde idée* (B) réexposée intégralement dans ce ton, avec ses *trois phrases* (b', b'', b''') sans modification notable :



Développement terminal. — A la *réexposition* déjà enrichie de modulations nouvelles et de perfectionnements divers dont nous venons de voir des exemples, Beethoven voulut ajouter encore une sorte de couronnement, véritable *développement terminal* participant des états successifs de *translation* et d'*immobilité*, mais différant du *développement central* par l'orientation des modulations : ici, en effet, la tendance *conclusive* domine toutes les harmonies, subordonnées à la grande cadence tonale dont elles ne sont que l'extension. On retrouve aisément la trace des « deux principes opposés » dans cette explication ultime des thèmes, aboutissant à l'affirmation définitive de la *tonique :* l'œuvre qui nous sert de modèle contient un *développement terminal* en *trois* fragments.

Le *premier* reproduit, en l'amplifiant notablement, le *premier élément* du développement central, en état de *marche*, partant de la *tonique* du ton principal et revenant à la même fonction après un parcours modulant :



Le *deuxième* reproduit la dernière phrase (b''') de la *seconde idée* avec une cadence sur la *quarte et sixte* ramenant par un trait diatonique la *conclusion :*

Deuxième élément

p

T. (Sib)
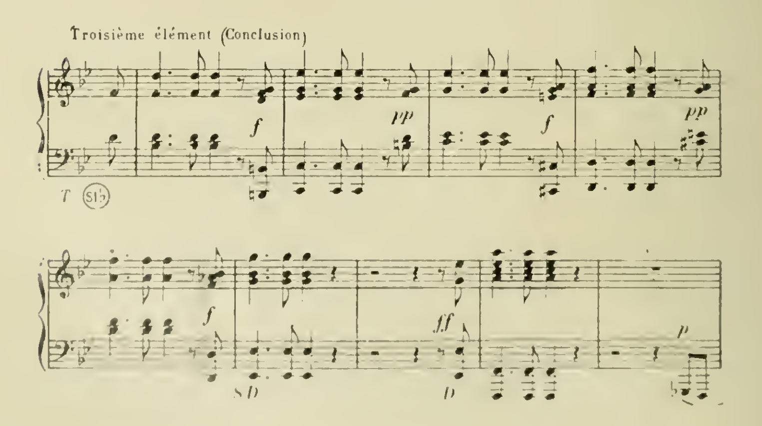
cresc.

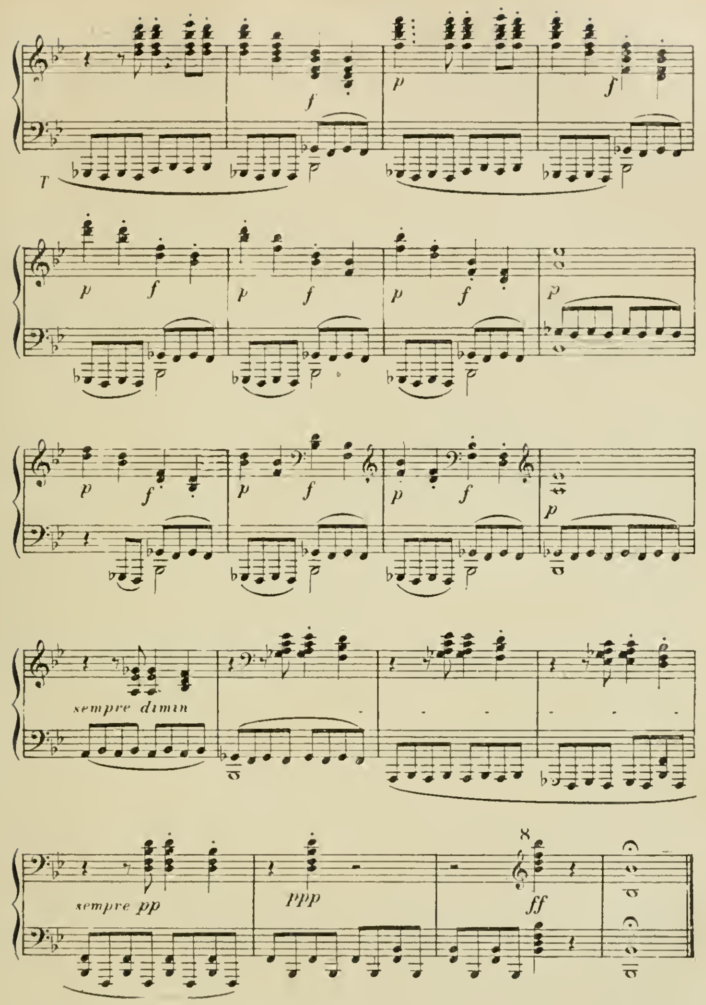
dimin.

p

D

Le *troisième* est une *coda concluante*, développant rythmiquement les deux cellules (a' et a'') de tout ce mouvement qui semblent se désarticuler et s'estomper peu à peu :





A la place occupée par ce dernier fragment, qui méritait à tous égards d'être cité en entier, apparaît parfois dans certaines Sonates une *phrase mélodique nouvelle*, différente des deux idées exposées dont elle est en quelque sorte le commentaire ou la *péroraison* (1). On doit signaler

(1) Voir notamment les op. 7, 10 n° 3, 57 et 81.

ici cette innovation importante introduite par Beethoven dans le plan de la *réexposition*, bien que l'op. 106 n'en contienne pas l'application.

Plan du type S perfectionné par Beethoven. — Bien que l'analyse précédente ne puisse contenir un exemple de tous les procédés que Beethoven mit en œuvre dans ses Sonates, elle suffit à vérifier les principes généraux de construction qui fixent, au moins dans ses grandes lignes, le plan du *mouvement initial.*

Ce plan, tel qu'il est résumé ci-contre, doit être considéré comme un *maximum* d'éléments susceptibles de prendre place dans une pièce symphonique du type S, de même que la grande cadence citée ci-dessus (p. 45) était le *maximum* des *expositions* appelées à constituer la Fugue. Toutefois, dans cette forme Sonate si admirablement équilibrée, c'est la loi des *relations tonales* qui est substituée à celle de la *cadence* régissant l'ancienne forme Fugue : au lieu d'*entrées* et d'*épisodes* successifs, ce sont des *périodes d'immobilité* tonale qui alternent régulièrement avec des *périodes de translation.* Mais ces *entrées* en *repos* et ces *épisodes* en *marche* ne contenaient-ils pas en germe les *expositions* et les *développements,* et la structure tonale de toute œuvre symphonique ne peut-elle pas être ramenée, en définitive, à une *cadence ?*

En comparant ce plan avec celui de la Sonate dithématique antérieure (p. 165), on en déduira aisément les *innovations* appartenant en propre au génie beethovénien ; il y en a *neuf* principales, qu'on peut résumer ainsi :

1° La remise en usage de l'ancienne *Introduction lente*, abandonnée depuis Corelli, et reparaissant dans les Sonates de piano à *cinq* reprises différentes, sous une forme singulièrement agrandie (op. 13, op. 78, op. 81, op. 109 et op. 111).

2° La *subdivision des idées*, et surtout des idées *féminines* ou *secondes idées, en phrases* différentes se complétant mutuellement :

la *première idée* est en	*une* phrase	dans 21 Sonates	
— —	*deux* phrases	— 10 —	
— —	*trois* phrases	— 1 —	(1)
la *seconde idée* est en	*une* phrase	dans 5 Sonates	
— —	*deux* phrases	— 3 —	
— —	*trois* phrases	— 21 —	(2).

On est donc fondé à considérer l'*idée* A, *masculine*, en *une seule phrase*, et l'*idée* B, *féminine*, en *trois phrases*, comme une véritable règle dans la construction du type S.

(1) Ce cas unique de la *première idée* en *trois phrases* se rencontre dans le premier mouvement de l'op. 90 : les *trois phrases* sont d'ailleurs très courtes, et peuvent être considérées comme des *périodes* plutôt que comme de véritables *phrases*.

(2) *Trois* Sonates (op. 26, op. 27 n° 1 et op. 54) n'ont pas à proprement parler de *seconde idée*, puisqu'elles ne contiennent aucun mouvement du type S.

EXPOSITION

A. — Première Idée

ordinairement { *rythmique* / *masculine* / *en une phrase* }

et quelquefois précédée d'une *Introduction lente*

en état *tonal* de. . . . . *REPOS* au *Ton principal.*

P. — Pont modulant

formé d'éléments spéciaux ou empruntés aux deux idées

en état *tonal* de. . . . . . *MARCHE* vers un *Ton Voisin.*

B. — Seconde Idée

ordinairement { *melodique* / *feminine* / *subdivisée* }

en 3 phrases { *b* *Exposition* du thème / *b* *Complément* melodique / *b* *Conclusion* }

et quelquefois raccordee à l'Idée A, en cas de *Reprise de l'Exposition*

en état *tonal* de. . . . . *REPOS* au *Ton Voisin.*

DÉVELOPPEMENT

Fragments { *rythmiques* / *mélodiques* / *harmoniques* }

appartenant { à l'idée A / au Pont P / à l'Idee B }

organiquement { *amplifies* / *elimines* / *superposés* }

par des moyens { *agogiques* / *dynamiques* / *modulants* }

en état *tonal* de. . . . . . *MARCHE*

alternant avec des . . . . *REPOS* établis dans des *tonalites voisines* du ton principal, progressant régulièrement soit dans l'*ordre ascendant*, soit dans l'*ordre descendant* des *quintes*, c'est-à-dire vers la *clarté* ou vers l'*obscurité*,

et aboutissant à une *Rentrée*

en état *tonal* de. . . . . . *MARCHE* vers le *Ton Principal.*

RÉEXPOSITION

A. — Première Idée

ordinairement réexposée avec quelques dispositions d'écriture un peu différentes

et parfois orientée vers une tonalité nouvelle, mais toujours en état *tonal* de. . *REPOS* au *Ton Principal*

P. — Pont modulant

forme des mêmes elements que dans l'*exposition*, mais avec des modulations différentes

en etat *tonal* de . . . . . . *MARCHE* vers le *Ton Principal.*

B. — Seconde Idée

en 3 phrases { *b* *Reexposition* du thème / *b* *Complément* mélodique / *b"* *Conclusion* }

en état *tonal* de . . . . *REPOS* au *Ton Principal*,

et très souvent suivie d'un *Développement terminal*

en état *tonal* de. . . . . . *MARCHE* vers le *Ton Principal*,

avec *Coda concluante*

en état *tonal* de. . . . . *REPOS* au *Ton Principal.*

3° L'organisation complète (à partir de la deuxième Sonate pour piano, op. 2 n° 2) du *Pont* mélodique ou rythmique, en état de *translation* ou de *marche* tonale, servant à préparer la première *exposition* de l'*idée* B au ton voisin, et à interrompre la continuité tonale de la *réexposition* des *deux idées* au ton principal.

4° L'application du principe de *parenté* par les *notes communes* des accords de *tonique*, pour le choix de la tonalité de la *seconde idée*. Cette innovation très importante se renouvelle à *quatre* reprises différentes dans les Sonates de piano :

dans l'op. 31 n° 1 et dans l'op. 53, l'idée B est au ton de la *tierce majeure supérieure* (modulation à la *quatrième quinte* ascendante) : la *médiante* du ton principal devient la *tonique* du ton voisin choisi ;
dans l'op. 106, l'idée B est au ton de la *sixte majeure supérieure* (modulation à la *troisième quinte* ascendante) : la *médiante* du ton principal devient la *dominante* du ton voisin choisi ;
dans l'op. 111, l'idée B est au *relatif majeur* de la *sous-dominante* (modulation à la *première quinte* descendante) : la *tonique* du ton principal devient la *dominante* du ton voisin ;

sauf ces *quatre* dérogations aux usages antérieurs, l'idée B est toujours à la *dominante* dans les mouvements S de mode *majeur*, et au *relatif majeur* dans les mouvements S de mode *mineur*.

5° La *suppression* de la *reprise* textuelle de toute la première *exposition :* appliquée pour la première fois dans l'op. 57, cette innovation devient à peu près constante à partir de l'op. 90 (1).

6° L'*organisation* logique du *développement central*, par *alternance* régulière des périodes de *translation* et d'*immobilité* tonales, par étapes successives dans des tonalités fortement apparentées les unes aux autres, et par *progression* générale continue vers la *clarté* ou vers l'*obscurité*.

7° L'adjonction fréquente d'un *développement terminal*, en état de *translation* faisant retour au ton principal, *après* la *réexposition* de l'idée B.

8° La terminaison des pièces du type S par une *phrase mélodique concluante*, en état d'*immobilité* au ton principal, sorte de *résumé* ou de commentaire des thèmes précédemment exposés, développés et réexposés. Ces phrases concluantes spéciales apparaissent *cinq* fois dans les Sonates de piano :

dans le mouvement *initial* de l'op. 7
— — — de l'op. 10 n° 3
— — — de l'op. 57
— — *final* de la même Sonate
— — *initial* de l'op. 81.

(1) Parmi les Sonates pour piano postérieures à l'op. 90, le premier mouvement de l'op. 106 est le *seul* qui contienne encore l'indication de la *reprise* intégrale de l'*exposition*.

9° L'emploi de la *forme Sonate* à d'*autres rangs que le premier :* cette dernière innovation semble être restée, chez Beethoven, à l'état de simple tentative ; mais elle est assez importante pour qu'on doive la signaler ici :

dans *sept* Sonates (op. 10 n° 1, op. 31 n° 2, op. 11 n° 3, op. 57, op. 81, op. 101 et op. 109), il y a *deux* mouvements du type S, dont l'un est au *premier* rang et l'autre au *dernier*, en qualité de *finale ;*
dans *une* Sonate (op. 27 n° 2), le seul mouvement du type S n'est pas au commencement, mais *à la fin ;*
dans *trois* Sonates enfin (op. 26, op. 27 n° 1 et op. 54), il n'y a *aucun* mouvement du type S (1).

on peut apprécier par le nombre restreint de ces exceptions le rôle prépondérant que Beethoven entendait conserver à cette admirable forme Sonate, devenue sienne par tous les perfectionnements dont il l'avait dotée. Les principes féconds appliqués à ce morceau-type par excellence devaient même réagir sur les autres mouvements : nous allons constater, en effet, que certains mouvements *lents* (L), *modérés* (M), ou *rapides* (R), rappellent par plus d'un point la construction tonale de la forme Sonate (S).

4. — LE MOUVEMENT LENT : TYPE L. — SES DIVERSES FORMES : GRAND *LIED* (LL), *LIED*-SONATE (LS), *LIED* VARIÉ (LV).

En raison même de son caractère d'expansion mélodique plus intense, la pièce lente offre, chez Beethoven comme chez ses devanciers, une moins grande rigueur de forme, et il ne serait pas possible de ramener tous les mouvements lents de ses Sonates à un type unique. Cependant le type *Lied* (L), tel qu'il nous est apparu au temps de Haydn (voir ci-dessus p. 165 et suiv.), demeure le principal modèle du morceau lent et, surtout, de sa phrase initiale. Quelle que soit la forme adoptée par la pièce lente, cette phrase est constituée soit en *deux* périodes, soit plus généralement en *trois :* c'est alors un véritable petit *lied* à *trois* éléments, dont l'un est souvent répété deux fois et donne ainsi à cette *phrase lied* l'aspect d'une phrase dite *carrée* (2).

La *phrase lied* joue dans le mouvement lent le rôle d'un véritable personnage agissant *seul.* C'est cette *unité* du personnage thématique qui doit être considérée, selon nous, comme la caractéristique spéciale du type L. On conçoit, dès lors, qu'une idée musicale apte à être traitée dans cette forme doive être essentiellement différente des deux thèmes

(1) On pourrait avec quelque raison refuser à ces trois œuvres la qualification de *Sonates* proprement dites, si les autres pièces qui les composent n'étaient absolument conformes aux trois autres types traditionnels (L. M. R.).
(2) Voir 1er liv., chap. II, p. 41 et 42.

antagonistes destinés au type Sonate. Par sa longueur et sa subdivision *ternaire*, le *thème de lied* se différencie déjà d'une *première idée* ; mais cette subdivision elle-même ne permet pas davantage de le confondre avec une *seconde idée*, car sa *troisième période* est très souvent une reproduction de la *première* avec un changement d'orientation tonale, et ces *périodes*, appelées à constituer toujours *une seule phrase* de longue haleine, sont liées les unes aux autres par une symétrie de forme bien plus étroite et plus tangible que la simple parenté virtuelle unissant les *trois phrases*, toujours distinctes et parfois même contrastantes, d'une *seconde idée* du type S.

Certes, nous ne voulons pas dire que l'image de la lutte inséparable de l'être vivant soit incompatible avec la forme du mouvement lent : mais cette lutte, lorsque lutte il y a, ressemble bien plus à un conflit de sentiments divers ou opposés affectant tour à tour le personnage unique, qu'à cette domination violente ou persuasive d'un personnage par l'autre, dont le type S contient, en général, la traduction musicale.

Les thèmes accessoires, dans le type L, seront donc traités comme des éléments d'impression ou de décor, se modifiant successivement et réagissant sur le personnage vivant qui les éprouve ou les traverse plus ou moins, mais qui garde toujours sa physionomie propre et sa tonalité unique. Il n'y a pas, en effet, à proprement parler, de conflit de tonalités dans une pièce lente : la modulation, lorsqu'elle intervient (généralement au milieu), n'affecte presque jamais le thème principal ; elle interrompt la monotonie par des impressions accidentelles ou passagères, et renforce ainsi l'effet du retour final au ton, agissant en cela dans le même sens que le *pont* dans la *réexposition* du type S.

Toutefois, entre un *pont modulant* (1) et un *fragment modulant* intercalé entre deux expositions tonales du thème de *lied*, il y a une différence importante qui provient de la nature même de ces *fragments* ou de ces *sections* (2) composant la forme *Lied*. Ces sections, en effet, lorsqu'elles ne contiennent pas le thème lui-même, en sont totalement indépendantes, tant par leurs dessins que par leurs attaches : c'est-à-dire que chaque *section* affecte l'aspect d'un *compartiment* séparé se suffisant à lui-même, sans communiquer aucunement avec ses voisins. L'enchaînement des *sections* les unes aux autres n'offre, lorsqu'il existe, aucun caractère de nécessité : dans bien des cas, au contraire, ces *comparti-*

(1) Certaines variétés du type L, la orme *Lied-Sonate* ou *Sonate sans développement* qui sera étudiée ci-après, p. 296, par exemple, peuvent contenir de véritables *ponts modulants* ; mais ceux-ci ne constituent plus, en ce cas, des *fragments séparés*.

(2) Le mot *partie* ayant, en musique, une acception spéciale (*partie* mélodique, *partie* intermédiaire, *partie* grave ou basse, etc.), nous serons obligés d'appeler *sections* ou *compartiments* ces véritables *parties* constitutives du *Lied* et de certaines autres formes.

ments pourraient être joués isolément, ou même supprimés, sans détruire l'équilibre de la pièce à laquelle ils appartiennent. Rien de semblable ne pourrait être pratiqué sur un fragment quelconque d'un morceau de forme Sonate.
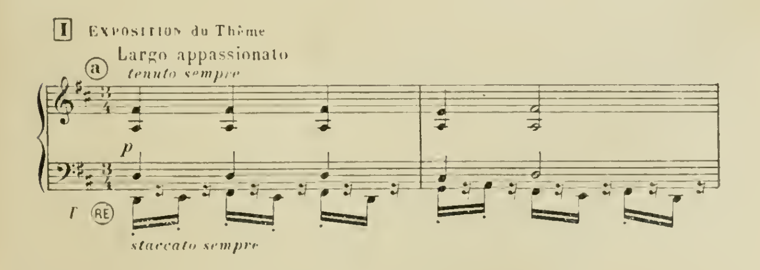
Ces caractères généraux sont à peu près constants dans les mouvements lents des Sonates de Beethoven, mais il n'en est pas de même de la structure : celle-ci. quoique assez variable, peut néanmoins être ramenée à *trois* types principaux que nous qualifierons respectivement de *Lied* proprement dit, *simple* (L) ou *développé* (LL) ; de *Lied-Sonate* (LS) et de *Lied Varié* (LV).
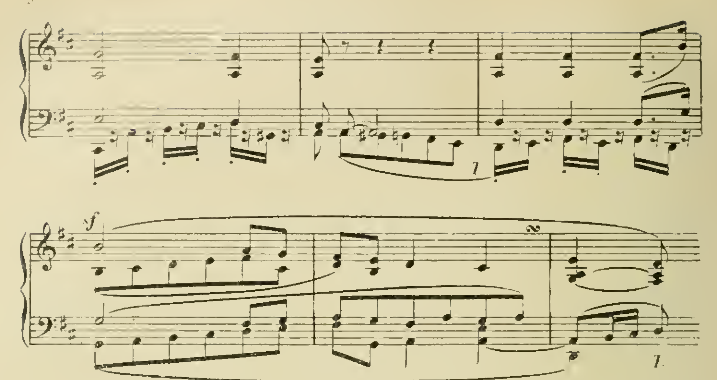
Lied simple (L) ou développé (LL). — Le *Lied ternaire* à phrase *ternaire*, grande trilogie contenant dans chacune de ses *sections* l'image réduite du tout, demeure, ainsi que nous venons de le dire, le type primordial restreint du morceau lent ; cependant, dans cette forme à *trois* sections, semblable à celle que nous avons analysée au chapitre précédent (p. 167 et suiv.), il ne se retrouve pas plus de *quatre* ou *cinq* fois dans les Sonates de piano.

Beethoven semble lui préférer, dès ses premières œuvres (op. 2 n° 2), une forme plus ample, dans laquelle le thème revient *trois* fois, chacune de ses *réexpositions* étant séparée de la précédente par une *section* distincte *modulante* . le nombre total des *sections* composant cette forme nouvelle est ainsi porté à *cinq*, ce qui la rapproche un peu de la forme Rondeau (R), par le retour périodique du thème aux sections de rang impair (I, III, V), comme une sorte de *refrain*.
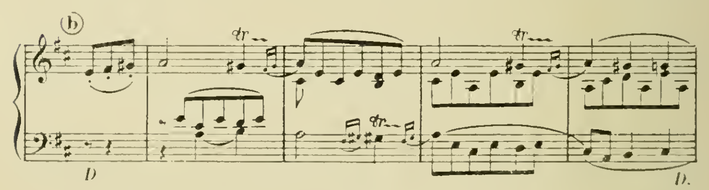
La Sonate, op. 2 n° 2, contient un exemple assez complet de cette forme, dite *Lied développé :*

La Ire section de ce *Largo appassionato* contient le thème, véritable phrase *lied* à *trois* périodes (a, b, a') exposées sur la *tonique*, la *dominante* et la *tonique*, et formant un tout complet, sans liaison nécessaire avec la IIe section :
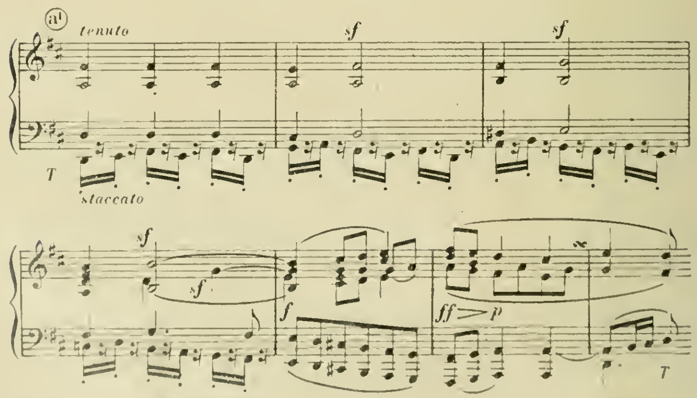




Cette *première période* (*a*) est tout entière sur la fonction de *tonique* du ton principal *RE* (1).
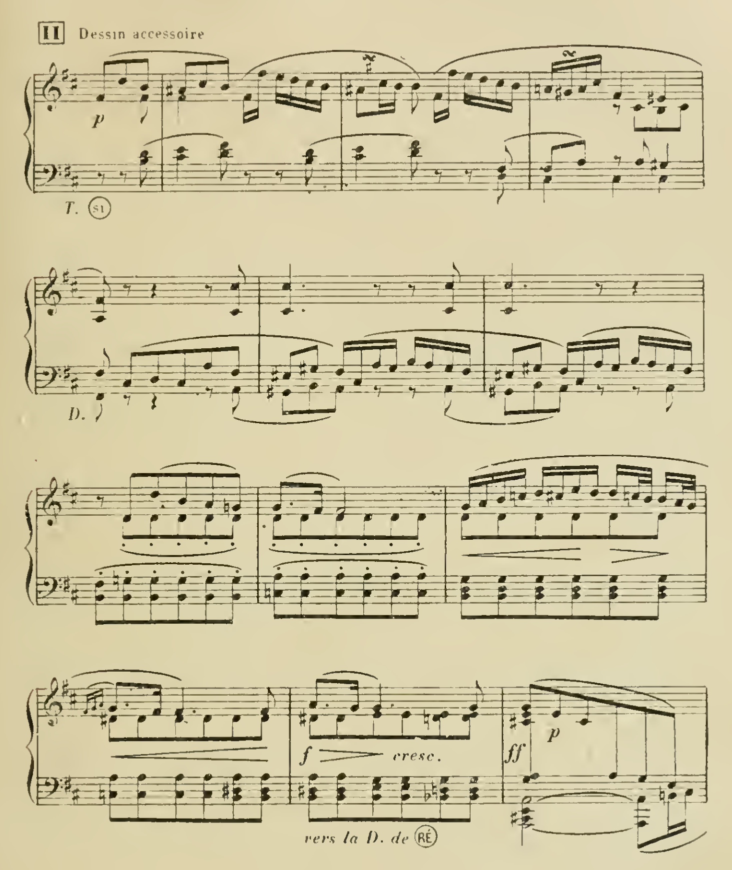


Cette *deuxième période* (*b*), beaucoup plus courte, est tout entière sur la fonction de *dominante*.



Cette *troisième période* (*a'*) n'est qu'une reproduction de la première (*a*) sur la *tonique* et en forme plus conclusive.

(1) Ce thème, par sa tonalité et son dessin, peut être considéré comme une ébauche de celui de l'*Adagio* du Trio, op. 97 (à l'archiduc Rodolphe) ; il faut noter aussi son analogie avec l'*Andante* de la Sonate en *la* de Rust.

La IIe section contient un dessin accessoire exposé au *relatif* (*si*), avec repos sur sa *dominante* (*fa* ♯) et enchaînement à la *dominante* principale (*LA*) pour la rentrée du thème :
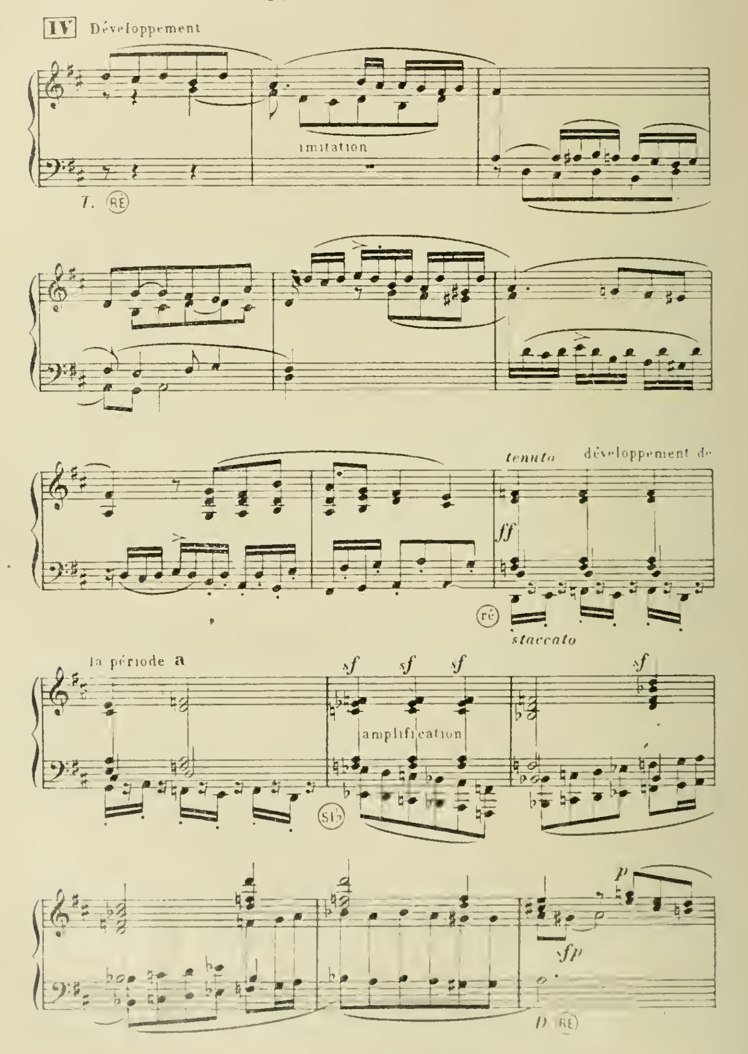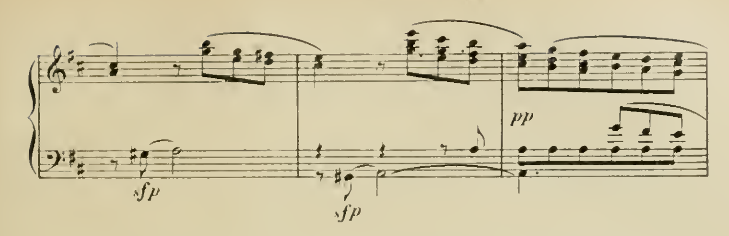


La IIIe section réexpose le thème, dans le même état tonal qu'au début : c'est à peine si de légères différences affectent ce qu'on pourrait appeler son « orchestration », c'est-à-dire le registre ou le timbre de certaines périodes, et notamment la deuxième (*b*), dont la mélodie commence à l'octave grave.

On conçoit donc que si le *Lied* commençait par cette IIIe section, en supprimant les deux précédentes, il se trouverait, en quelque sorte,

réduit à la forme *Lied simple*, sans avoir perdu aucun organe essentiel à sa construction.
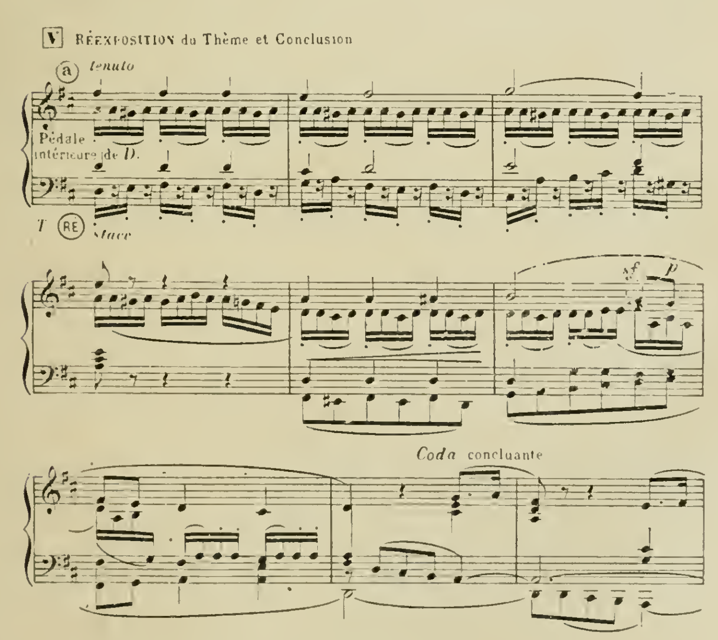
La IVe section, beaucoup plus importante que la IIe, a tous les caractères d'un véritable *développement* en *trois* éléments :
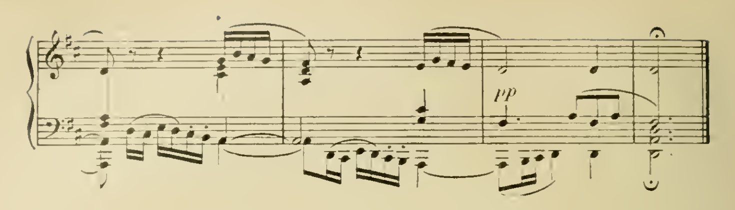




Le *développement* contenu dans cette IVe section commence par une *imitation* du dessin sur la *tonique*, qui fait suite à la réexposition du thème contenu dans la IIIe section ; ce dernier, doublé en valeurs plus brèves, par un procédé *agogique* bien connu, aboutit au ton de *ré*, où le motif initial du thème est *amplifié* par une modulation en *SI* ♭ ; une sorte de *pédale de dominante* complète ce petit *développement* et prépare la *rentrée* du thème au ton principal.

La ve et dernière section réexpose encore le thème, mais en le résumant par sa *période initiale* (*a*), tandis que la *pédale de dominante* se prolonge et trouble, par son dessin agogique en doubles croches, le calme de la mélodie ; une brève *coda* concluante, qui s'efface peu à peu, remplace les périodes supprimées et rétablit l'équilibre de cette *section terminale :*
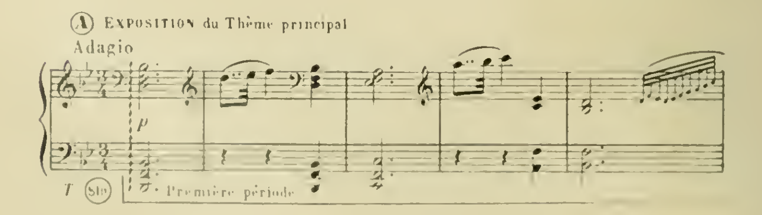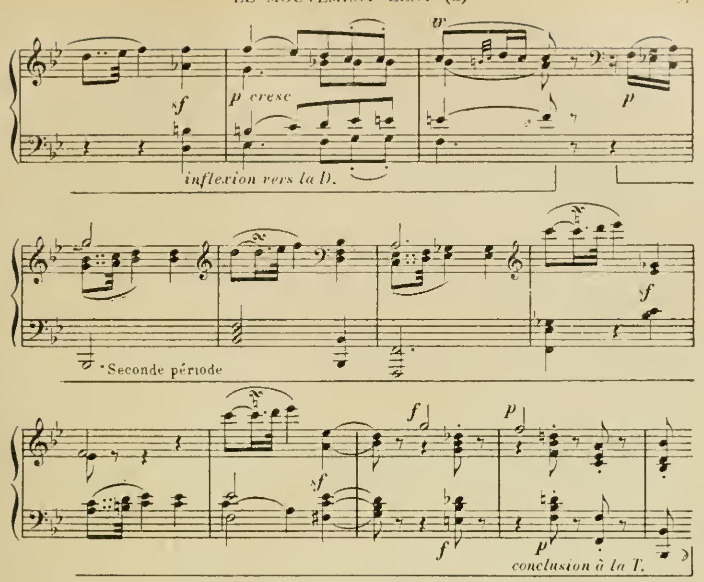




Le plan de la construction du *lied développé* (LL) peut donc être résumé ainsi :

SECTION I. — *Exposition* du *thème* (phrase *lied* ou phrase *binaire*) ;
SECTION II. — *Element* accessoire *modulant* ;
SECTION III. — *Réexposition médiane* du *thème* dans sa tonalité, avec ou sans modifications d'écriture ;
SECTION IV. — *Elément nouveau*, différent de celui qui constitue la IIe section, et offrant souvent le caractère d'un *développement ;*
SECTION V. — *Réexposition terminale* du *thème*, dans sa tonalité, généralement modifié ou résumé, et suivi d'une *coda concluante*.
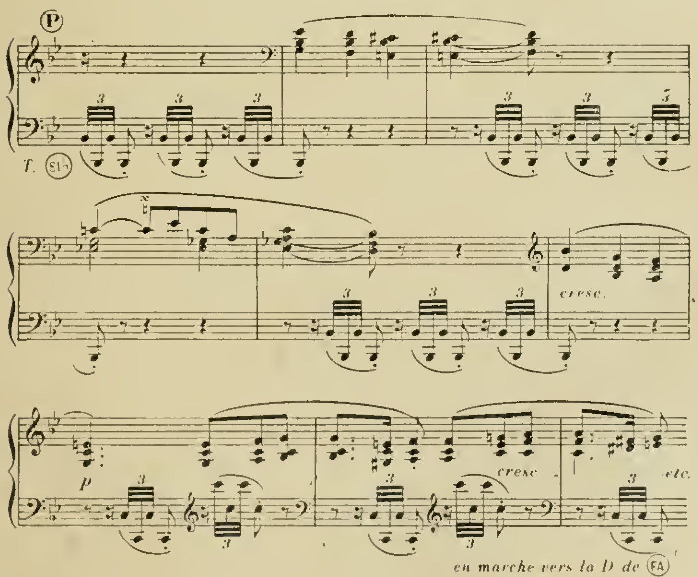
Lied-Sonate (LS). — Cette forme, qu'on peut aussi qualifier de forme *Sonate sans développement*, appartient en propre à Beethoven ; elle marque, avec la rénovation de la forme Rondeau qui sera étudiée ci-après (p. 312 et suiv.), un progrès notable vers l'unification synthétique de la Sonate, tendant à lui donner de plus en plus l'aspect d'un *cycle de pièces* construites, toutes, à l'image de la première. C'est en effet le type S, précédemment étudié (p. 263 et suiv.), qui fournit tous les éléments constitutifs de ce type *Lied-Sonate*, dont l'op. 31 n° 2 contient un exemple très complet.

Exposition. — Le *thème* principal (A), qui est ici de coupe *binaire*, s'expose sur la *tonique* avec inflexion vers la *dominante*, à la fin de la *première période ;* sa *dernière période* est en forme conclusive, comme dans toutes les pièces lentes :
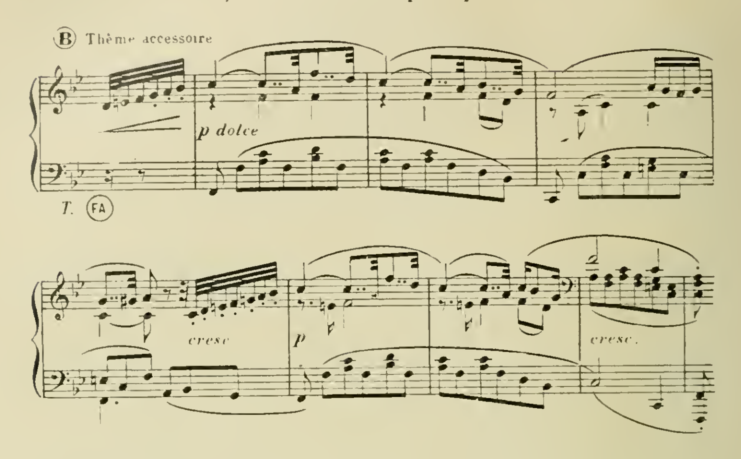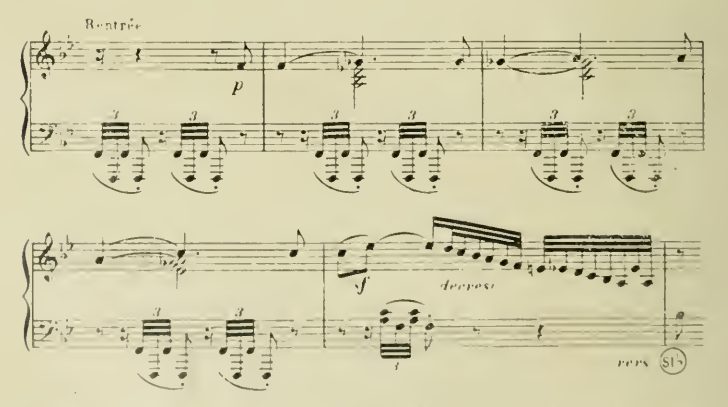




Ce thème est suivi d'un *dessin mélodique de transition*, modulant à la *dominante* de *FA*, et offrant les caractères principaux du *pont* (P) :
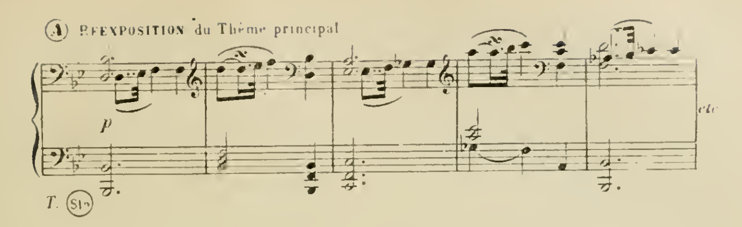


Une *phrase nouvelle*, jouant le rôle de *seconde idée* (B), s'expose ensuite au ton de *FA*, *dominante* du ton principal :
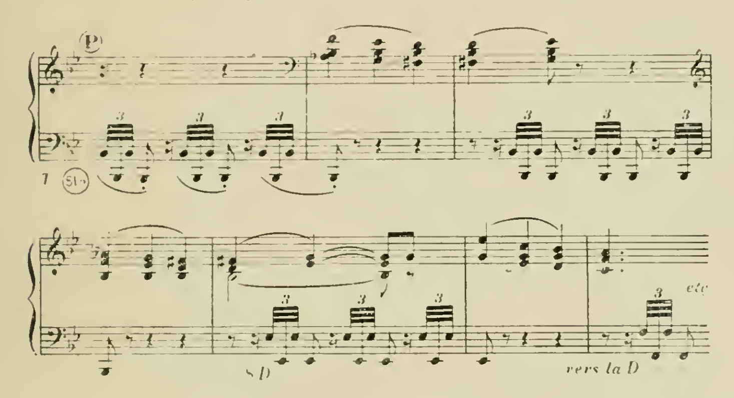


L'ensemble de ces *trois* éléments (A, P, B) constitue une *exposition* suspensive, identique comme construction tonale à celle d'un morceau du type S. Mais, à la place du *développement*, se trouvent seulement quelques mesures de *rentrée*, destinées à relier cette *seconde idée* (B) à une *réexposition* du thème principal (A), dans sa tonalité :
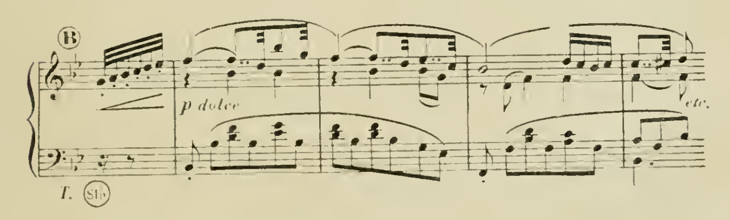


Réexposition. — Le *thème* principal (A) est réexposé sur la *tonique* avec des modifications purement ornementales qui n'altèrent pas sa construction :



Le dessin mélodique faisant fonction de *pont* (P) module vers la *dominante* du ton principal :



La *seconde idée* (B) est réexposée au ton de *SI* ♭, sans aucune modification :



Cette *réexposition* complète se termine par une *coda concluante* assez longue, qui reproduit le dessin de la *rentrée* et des fragments du thème principal.

Le plan de la forme *Lied-Sonate* (LS) ou *Sonate sans développement* peut se résumer de la façon suivante :

EXPOSITION	REEXPOSITION
A. — THÈME PRINCIPAL servant de *Première idée* consistant en une phrase *lied* ou en une phrase *binaire* en état *tonal* de. . . . . . . *REPOS* au *Ton Principal.*	A. — THÈME PRINCIPAL servant de *Première idée* avec des modifications d'écriture ou même des amplifications en état *tonal* de . . . . *REPOS* au *Ton Principal.*
P. — TRANSITION MODULANTE servant de *Pont* en état *tonal* de. . . . *MARCHE* vers un *Ton Voisin.*	P. — TRANSITION MODULANTE servant de *Pont* en état *tonal* de. . . . *MARCHE* vers le *Ton Principal.*
B. — THÈME SECONDAIRE servant de *Seconde idée* avec ou sans *Rentrée* raccordant à la *réexposition* en état *tonal* de. . . . . . *REPOS* au *Ton Voisin.*	B. — THÈME SECONDAIRE servant de *Seconde idée* avec ou sans *Coda concluante* en état *tonal* de . . . . . *REPOS* au *Ton Principal.*

Cette forme tient, en effet, de la forme *Lied* et de la forme Sonate : à la forme *Lied*, elle emprunte le système des *sections* séparées ou séparables, la nature même du thème principal, et son rôle de *personnage unique* qu'il conserve malgré la présence d'une sorte de *seconde idée ;* à la forme Sonate, elle emprunte sa construction tonale, identique à celle des deux expositions, l'une suspensive, l'autre conclusive. Mais ces deux expositions se succèdent immédiatement, *sans développement*, et cette suppression de la *partie médiane* rapproche cette forme de celle de l'ancienne Suite, avec sa modulation au *ton voisin* dans la *première* partie, et à la *tonique* dans la *dernière.*

Du reste, la véritable coupe *binaire*, sans reprise du thème initial dans sa tonalité propre, a totalement disparu de l'œuvre beethovénienne, en tant que construction de pièce séparée : on ne la retrouve guère que dans la formation thématique de certaines *idées* de mouvements lents, ou de certaines *introductions* importantes placées *avant le finale* dans quelques Sonates.

Ces introductions n'ont de la pièce lente que l'allure expressive du thème : on les rencontre *quatre* fois dans les Sonates de piano. Dans l'op. 27 n° 1 et dans l'op. 53, ce sont des phrases *lied* à la *sous-dominante* du ton du finale ; dans l'op. 101 et dans l'op. 110, au contraire, ce sont des phrases *binaires* partant de la *tonique*, et assez nettement divisées par une cadence médiane au *relatif* majeur.

Lied varié (LV). — Cette forme, qui provient aussi de l'ancienne Suite, où elle apparaissait surtout dans les pièces du type M dites *doubles* (voir ci-dessus, p. 114), consiste en une succession logique d'expositions intégrales d'un thème unique (phrase *lied* ou phrase *binaire*) offrant chaque fois un aspect rythmique, mélodique ou harmonique différent, sans cesser d'être reconnaissable ; elle se rattache donc au

type L, par son emploi dans les pièces lentes et par le caractère expressif de son thème, toujours *unique* ; mais elle appartient exclusivement au genre de la *Variation*, tel qu'il a été défini ci-dessus (p. 11), et sera étudiée, par conséquent, dans le chapitre VI, ci-après.

Répartition des divers types L dans les Sonates de Beethoven. — La diversité des *formes*, des *rangs* et des *tonalités* adoptées pour le mouvement lent a pour principale raison, croyons-nous, la fonction même de ce mouvement dans la Sonate. Alors que le type S y est à peu près indispensable, puisqu'il constitue en quelque sorte la Sonate elle-même, le type L n'y intervient qu'à titre d'élément contrastant, nullement nécessaire.

Aussi voyons-nous, chez Beethoven, la suppression du type S rester à l'état d'essai presque unique, tandis que l'omission du mouvement lent se renouvelle *six* fois, ou même *dix*, selon qu'on attribue, ou non, le rôle de pièce lente aux *quatre* phrases d'*introduction au finale*, qui en tiennent lieu dans les op. 27 n° 1, 53, 101 et 110. Ainsi, sur *trente-deux* Sonates de piano, le nombre des mouvements lents ne dépasse pas *vingt-six*, et doit être ramené à *vingt-deux* pour les véritables morceaux construits *séparément*, et offrant les signes caractéristiques des trois types principaux que nous venons d'étudier.

Forme. — La forme *Lied* proprement dite est représentée par *onze* pièces, parmi lesquelles *quatre* seulement sont du type *Lied simple* (L) à *trois* sections (op. 28, op. 27 n° 2, op. 31 n° 1 et op. 79), et *sept* sont du type *Lied développé* (LL) à *cinq* sections (op. 2 n° 2, op. 2 n° 3, op. 10 n° 3, op. 13, op. 27 n° 1, op. 54 et op. 106).

La forme *Lied-Sonate* (LS) est représentée par *six* pièces, dont *cinq* sont en forme *Sonate sans développement* (op. 2 n° 1, op. 7, op. 10 n° 1, op. 31 n° 2 et op. 81) et *une seule* est en forme de véritable *Sonate lente* (SL) *avec développement* (op. 22).

La forme *Lied varié* (LV) est représentée par *cinq* pièces qui sont de véritables *thèmes avec variations* (op. 14 n° 2, op. 26, op. 57, op. 109 et op. 111).

Rang. — En ce qui concerne leur *place* ou leur *rang* dans la Sonate, ces *vingt-deux* pièces se répartissent ainsi :

seize occupent le rang traditionnel de la pièce lente, immédiatement *après le mouvement initial* de forme S ; on peut y ajouter la phrase d'*introduction au finale* de l'op. 53, puisque cette Sonate n'a pas de mouvement modéré ;

quatre remplacent le mouvement du type S et occupent le *premier rang* (op. 26, op. 27 n° 1, op. 27 n° 2 et op. 54) ;

deux sont rejetées au *troisième rang,* soit après le mouvement modéré (op. 106), soit après un second morceau du type S (op. 109) ; on peut y ajouter les *trois* phrases d'*introduction au finale* des op. 27 n° 1, 101 et 110.

Aucune enfin n'occupe, dans la Sonate, la fonction de *finale*, car on ne peut guère assimiler à un véritable *finale* le *thème avec variations* de l'op. 109, qui occupe le *troisième rang* dans une Sonate en *trois* mouvements, ni celui de la Sonate op. 111, qui est immédiatement après le premier mouvement : le caractère de *finale* appartiendrait ici plutôt à la *dernière variation* de chaque série, comme on le verra en étudiant cette forme spéciale au chapitre VI, ci-après.

Tonalité. — La *tonalité* de la pièce lente continue, suivant l'ancien usage signalé par Marpurg (voir ci-dessus, p. 153), à être celle qui diffère le plus souvent du ton général de l'œuvre.

En exceptant naturellement les *six* mouvements lents qui, en raison de leur rang, sont nécessairement dans le ton principal (savoir : les op. 26, 27 n° 1, 27 n° 2 et 54 d'une part, les op. 109 et 111 de l'autre), il n'y a que *quatre* pièces du type L qui gardent la *même tonique* que la pièce initiale, et toujours avec un *changement de mode* (op. 2 n° 1, op. 10 n° 3, op. 28 et op. 79. Les phrases d'*introduction au finale* qui remplacent le mouvement lent dans les op. 101 et 110 sont également sur la *même tonique* que les pièces initiales de ces Sonates, avec *changement de mode.*

Dans tous les autres cas, la tonalité du mouvement lent diffère du ton principal ; mais elle ne cesse pas de lui être reliée, suivant le principe de parenté tonale établi précédemment (1), par une ou deux *notes communes* entre les deux accords de *tonique* mis en relation :

cinq pièces lentes sont au ton de la *sous-dominante* (op. 2 n° 2, op. 10 n° 1, op. 14 n° 2, op. 22 et op. 31 n° 1) ; on peut y ajouter les *deux* phrases d'*introduction au finale* des op. 27 n° 1 et 53 ;

quatre sont au ton de la *tierce majeure grave*, avec changement de mode ; dans les op. 13, 31 n° 2 et 57, cette modulation coïncide avec celle au *relatif* de la *sous-dominante* ; dans l'op 106, le changement de mode ayant lieu en sens inverse (de *SI* ♭ à *sol*♭-*fa* ♯), la parenté ne s'établit réellement qu'à l'apparition du ton de *SOL* ♭-*FA* ♯, dont la tierce majeure (*SI* ♭-*LA* ♯) coïncide avec la *tonique* générale de l'œuvre (modulation à la *quatrième quinte descendante*) ;

une seule est au *relatif* mineur (op. 81) ;

une est à la *sixte majeure supérieure* ou à la *troisième quinte ascendante* (op. 7) ;

(1) Voir Ier liv., p. 127 et suiv.

une enfin est à la *tierce majeure supérieure* ou à la *quatrième quinte ascendante* (op. 2 n° 3).

L'innovation beethovénienne porte donc à la fois sur la *tonalité*, le *rang* et la *forme* même des mouvements du type L. On peut y ajouter l'application spéciale aux mouvements lents du système de la Variation, lequel avait pris naissance, au temps de la Suite, dans la pièce d'allure modérée (M) dont nous allons étudier, ci-après, les transformations nouvelles.

5. LE MOUVEMENT MODÉRÉ. — LE MENUET. — LE SCHERZO. — TYPE M.

De toutes les anciennes Danses de Cour dont l'usage s'était maintenu dans la Suite, nous avons vu le *Menuet* subsister à peu près seul dans la Sonate, telle qu'elle était constituée antérieurement à Beethoven. Celui-ci conserve du reste dans les mouvements modérés de ses premières Sonates le plan si simple de cette danse avec son *trio* (1) intercalé entre deux redites du Menuet proprement dit ; mais, si l'auteur de l'*Appassionata* semble avoir cessé pendant une quinzaine d'années de s'intéresser à cette forme totalement absente de ses œuvres entre 1802 et 1817 (2), cela tient peut-être à ce que son effort s'était porté sur la constitution rythmique du thème bien plus que sur la construction toute rudimentaire de l'antique Menuet, demeurée à peu de chose près la même dans le *Scherzo* (3) beethovénien.

Le **Scherzo**, appelé à remplacer le *Menuet* dans les Sonates, consiste comme celui-ci en *deux* pièces distinctes offrant entre elles un contraste thématique, et écrites l'une et l'autre, sauf de rares exceptions, dans la mesure à *trois temps* et dans la *même tonalité*, ou dans des *tonalités très voisines*.

Après la *seconde* de ces *deux* pièces, dite *trio*, on répète la *première*, dite proprement *scherzo*, soit textuellement, soit plutôt avec des modifications analogues à celles qui caractérisent la *réexposition* de la *première idée*, dans la forme S, ou celle du *thème principal*, dans la forme L. L'usage de la répétition textuelle du *scherzo*, après le *trio*, devait en effet tôt ou tard choquer le goût de Beethoven, comme le *double* indiqué par un simple signe de reprise (:||:) avait choqué jadis avec raison le goût de Ph.-Emm. Bach (voir ci-dessus, p. 198). De même que son glorieux précurseur, Beethoven préféra bientôt « prendre

(1) Nous avons fait connaître au chapitre précédent (p. 170 en note) les explications différentes qu'on donne de l'origine du nom de *trio*, pris dans cette acception particulière.

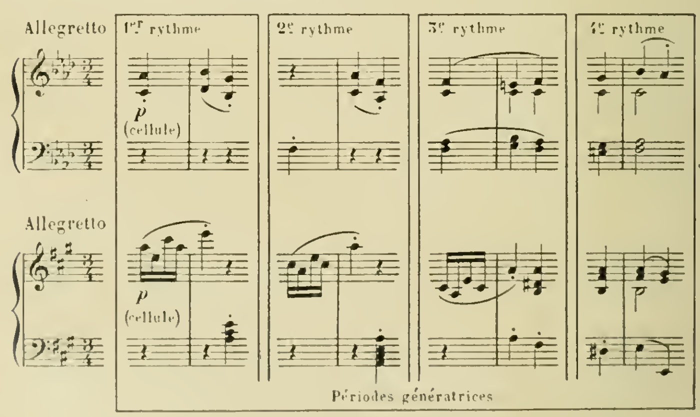
(2) En marge d'une esquisse de Sonate datant de 1798, on trouve cette observation, écrite de la main de Beethoven : « Faire dorénavant les *menuets* très courts : pas plus de seize à vingt-quatre mesures ».

(3) Ainsi que nous l'avons déjà signalé (note p. 114), la pièce intitulée parfois *Scherzo* dans certaines Suites n'a rien de commun avec la forme dont il est ici question.

la peine » d'écrire cette reprise *in extenso*, au lieu de l'indiquer par un économique *da capo*. Et, du jour où il « prit cette peine », il cessa d'en faire un travail de copie, substituant à la monotone redite une *réexposition* véritable, avec des modifications agogiques ou dynamiques qui donnent l'impression d'une orchestration nouvelle, et parfois même avec l'adjonction d'une *coda concluante*.

Ainsi enrichi, en raison de ce souci plus grand de la variété dans l'unité, le *Scherzo* ne pouvait guère s'accommoder des petits thèmes légers et sautillants en usage dans les Menuets : l'élargissement rythmique pratiqué déjà, plus ou moins consciemment, dans certains mouvements du type M, tels que le Menuet de Rust que nous avons cité ci-dessus (p. 171), allait devenir, chez Beethoven, un véritable principe de structure thématique permettant d'établir, entre le thème de Scherzo et le thème de Menuet, une distinction assez notable.

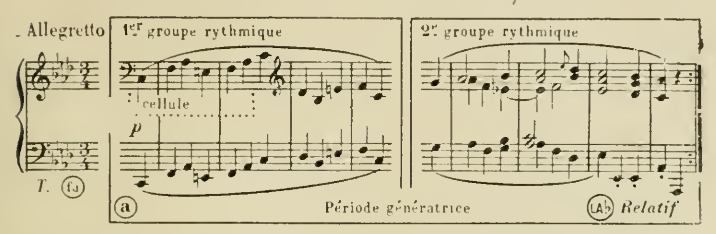
La plupart des thèmes de *Menuet*, tels qu'on les retrouve, d'ailleurs, dans un certain nombre de Sonates, se décomposent en petits groupes rythmiques réduits aux *trois temps* consécutifs d'*une mesure* à 3/4 (1) : le sens musical de la *cellule* ou du motif est contenu *en entier* dans ces *trois temps*, et chaque mesure doit être accentuée de la même façon, ainsi que l'exigeait la *danse* du Menuet :



Ces deux exemples, extraits des op. 2 no 1 et no 2, doivent être considérés comme des types de thèmes de *Menuet*, bien que le second porte le titre de *Scherzo* ; ils ont encore le caractère de *danse*, qui disparaîtra plus tard du véritable *Scherzo*, tel que Beethoven l'établira.

(1) Il faut entendre ici par *mesures* la distance entre deux temps correspondants, c'est-à-dire la *mesure réelle*, laquelle ne coïncide avec la *mesure écrite* ou la *barre de mesure* que s'il s'agit d'une distance entre *premiers temps*, ce qui est extrêmement rare, les groupes procédant plutôt de *troisième temps* à *troisième temps* et quelquefois de *deuxième* à *deuxième*.

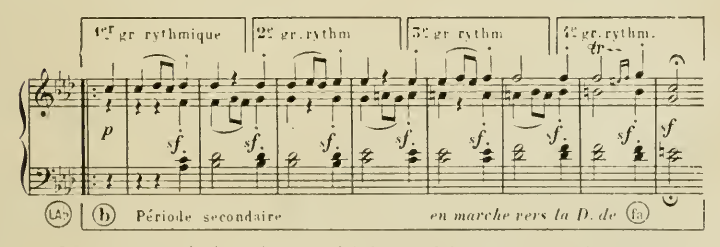
Dans les thèmes de *Scherzo*, au contraire, la *mesure* se transforme en une sorte de *temps rythmique* servant à composer un *groupe* de *plusieurs mesures* (*deux*, *quatre* et quelquefois *trois*) : dans ce groupe qui contient la *cellule* (toujours *plus grande qu'une mesure*), il y a nécessairement des mesures *fortes* et des mesures *faibles*, accentuées inégalement (1) et souvent impropres à la *danse* :



Chacun de ces deux groupes rythmiques constituant la *période génératrice* de ce *Scherzo* (2), est à peu près indivisible musicalement: on peut, à la rigueur, considérer la *cellule* contenant le *motif* comme faite des *deux premières mesures* (ou des *six* premières notes) se reproduisant dans les deux mesures suivantes; mais on ne pourrait *subdiviser* cette *cellule* (toujours *plus grande qu'une mesure*) sans en détruire complètement la signification expressive.

Dans la plupart des pièces de forme *Scherzo*, la *période génératrice* (*a*) contenant le thème, avec son rythme spécial, se répète *deux* fois et aboutit le plus souvent à une cadence suspensive.

Elle est suivie d'une *période secondaire* (*b*), affectant généralement l'aspect d'une *transition* en état de *marche* vers une tonalité voisine, et formée, soit d'un court développement des éléments thématiques de la première période, soit, comme dans l'exemple ci-dessous, d'un élément différent :
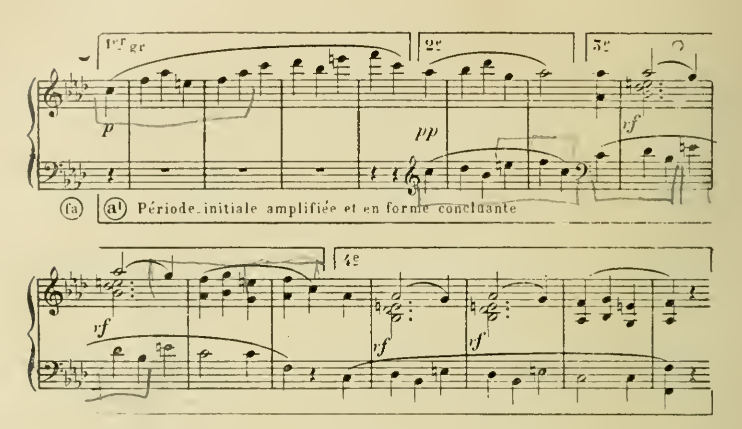


Les *groupes rythmiques* de cette *période secondaire* sont tous de *deux mesures*.

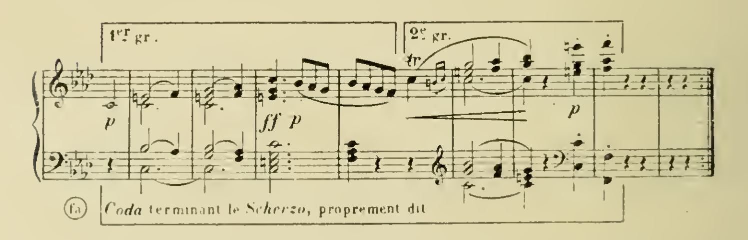
(1) Les indications « *Ritmo di tre battute, Ritmo di quattro battute* », mises par Beethoven dans l'admirable *grand Scherzo* de la IXe Symphonie et dans quelques autres œuvres, se réfèrent précisément à la décomposition du thème en rythmes de *trois* ou de *quatre* mesures, chaque *mesure* constituant un véritable *temps rythmique*.

(2) Remarquer l'analogie du thème de ce *Scherzo*, appartenant à l'op. 10 no 2, avec celui du *Scherzo* de la Ve Symphonie et avec plusieurs autres œuvres de Beethoven.

La *période initiale* (*a'*) reparaît ensuite, toujours dans le ton principal et dans une forme concluante, complétée souvent par une *coda*, comme dans cet exemple :



Dans cette *réexposition* de la période initiale, les groupes rythmiques sont modifiés : le *deuxième* est fait de *deux mesures* seulement, et les trois autres de *quatre mesures*.



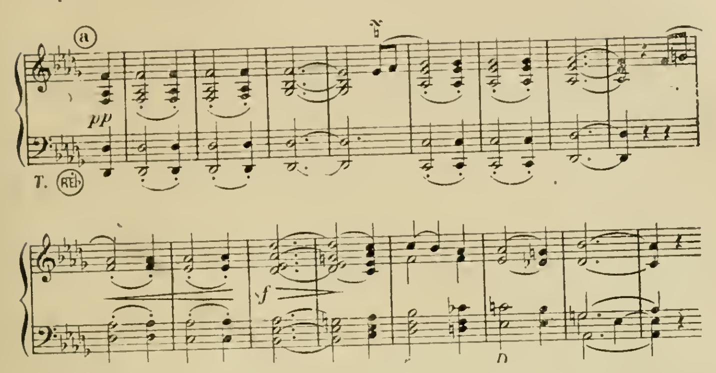
Cette *coda* est faite de deux groupes rythmiques de *quatre mesures* ; le second est complété par les silences de la dernière mesure.

On répète généralement la *période secondaire* (*b*), suivie de la *période initiale* réexposée (*a'*) et de la *coda* qui termine le *scherzo*, avant de commencer le *trio*. X

Le thème du *trio* se distingue ordinairement par un caractère plus sévère que celui du *scherzo* : il est moins orné, moins mouvementé, mais sa constitution rythmique est du même ordre.
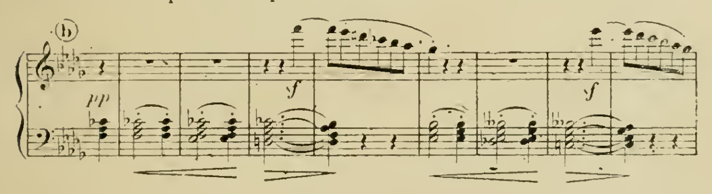
Quant à la construction du *trio*, elle est exactement la même que celle du *scherzo*.

La *période initiale* (*a*) se répète deux fois et aboutit à une cadence suspensive :
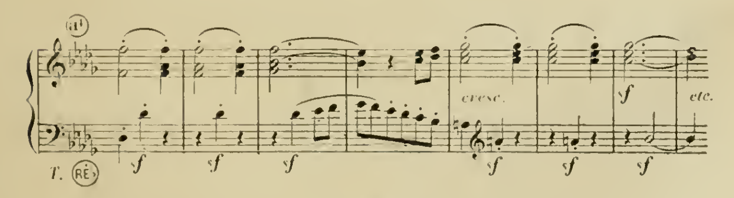


Cette période, en rythmes de *quatre mesures*, module à sa *dominante* (LA ♭) au lieu de moduler au *relatif* ; elle n'est pas répétée textuellement, comme la période correspondante du *scherzo*, mais elle contient des modifications rythmiques donnant à sa reprise un intérêt nouveau et une allure expressive plus inquiète.

La *période secondaire* (*b*) est en état de *marche* et développe les éléments thématiques de la période initiale (*a*) :
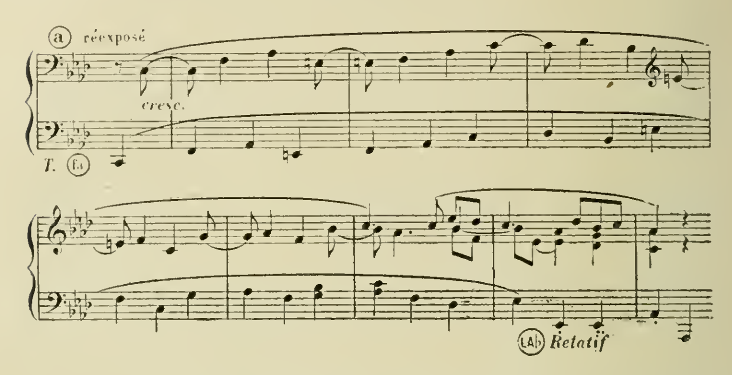


La *période initiale*, en forme concluante et dans le ton principal (*RÉ ♭*), reparaît ensuite, transposée à l'octave supérieure (*a'*) :
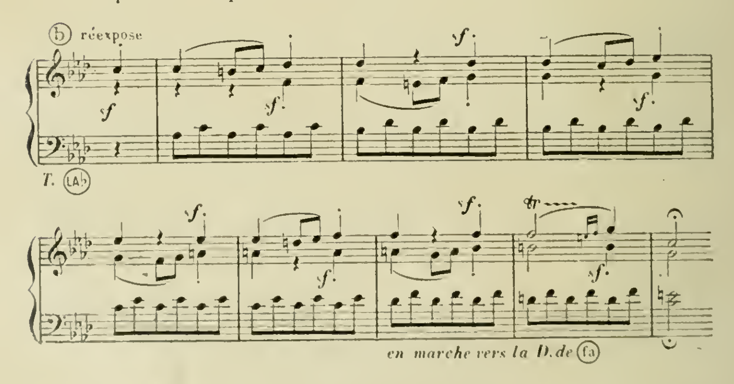


Ces deux périodes (*b* et *a'*) se répètent avec quelques modifications d'écriture et sont suivies, la seconde fois, d'une *coda* symétrique de celle du *scherzo*, mais destinée à relier la fin du *trio* à la *réexposition*

du *scherzo*, c'est-à-dire à ramener la tonalité de *fa*, au lieu de confirmer la conclusion en RÉ ♭.

La *réexposition*, substituée ici au *da capo* textuel, contient exactement *la même musique* que le *scherzo* précédemment exposé ; mais il faut signaler, à titre d'exemple, l'accroissement agogique qui change notablement le caractère expressif des deux périodes (*a* et *b*), et qui subsiste jusqu'à la fin de la *coda* concluante :



Cette modification apparaît après une redite textuelle de la *période génératrice* (*a*), telle qu'elle était au début, et remplace la simple *indication de reprise* de cette période.



Il faut lire en entier ce modèle de *petit Scherzo* beethovénien, pour se rendre compte de l'immense progrès qu'il réalise, par rapport au Menuet, même sous l'aspect déjà très noble que lui avait donné W. Rust (voir ci-dessus, p. 171).

Le *Menuet* et le *Scherzo* continuent toutefois à coexister dans les

Sonates de Beethoven; mais, après la période pendant laquelle il supprima totalement les mouvements du type M, c'est le système du *Scherzo* qui prédomine et conserve la forme que nous venons d'analyser. X

Le plan de la construction de cette forme *Menuet-Scherzo* ou *petit Scherzo* (M) peut se résumer ainsi :

I. — *Exposition* du *scherzo* proprement dit, comprenant:
- *a*, une *première période* en formules rythmiques de *plusieurs mesures*, avec cadence suspensive;
- *b*, une *seconde période* en état de *marche*, développant la première ou contenant un élément nouveau;
- *a'*, la *première période* avec cadence tonale et quelquefois une *coda* concluante.

II. — *Exposition* du *trio* dans une tonalité voisine de celle du *Scherzo*, ou dans la même tonalité, et avec une construction tout à fait semblable. X

III. — *Réexposition* du *scherzo* (relié ou non au *trio*) contenant les mêmes éléments musicaux que la première fois, dans le même ordre et dans la même tonalité, mais avec des modifications expressives ayant parfois le caractère d'*amplification* ou de *développement terminal*, aboutissant à la *coda* concluante, s'il y a lieu.

Ce plan devait recevoir encore, dans certaines œuvres d'orchestre et de Musique de Chambre (1), une extension considérable, par l'adjonction de deux autres éléments que nous signalons ici, en attendant l'étude qui en sera faite dans la Seconde Partie du présent Livre :

IV. — *Exposition* d'un *second trio* contenant, soit les éléments du *premier*, modifiés ou développés, soit des éléments nouveaux (2).

V. — *Dernière réexposition* du *scherzo* initial, avec de nouvelles modifications et des développements plus importants, aboutissant à une véritable « péroraison ».

On aperçoit immédiatement l'analogie de construction qui existe entre la forme *Lied développé* (LL) en *cinq* sections (voir ci-dessus, p. 291), et ce type agrandi de mouvement modéré (MM) que nous appellerons *grand Scherzo* ou *Scherzo développé*, et qui tient également du *Rondeau* par l'alternance du *refrain-scherzo* avec le *couplet-trio*.

Malgré ces analogies, chacun de ces types conserve sa physionomie propre, en raison du caractère spécial des *personnages thématiques* qui y sont exposés et développés. Mais ces *expositions* et ces *développements* mêmes sont toujours conformes aux principes de *tonalité* dont la *forme Sonate* contient la plus haute et la plus complète application ;

(1) Notamment la VII[e] et la IX[e] Symphonie, le Trio, op. 97, les Quatuors à cordes, op. 59 n° 2, op. 74, op. 95, etc.

(2) L'innovation du *second trio*, complètement différent du premier et souvent même dans un tout autre rythme, appartient plus spécialement à Schumann, comme on le verra ci-après dans la *section historique* du chap. v.

cette forme demeure en définitive le prototype de toutes les autres ; elle seule est nécessaire, nous l'avons dit, à l'existence même de la Sonate, dans laquelle la pièce d'allure modérée (M), plus encore que la pièce lente (L), ne figure qu'à titre transitoire et en quelque sorte épisodique.

La moitié des Sonates de piano ne contient ni *Menuet*, ni *Scherzo*, ni aucun morceau qui en tienne lieu (1). Les mouvements du type M sont au nombre de *dix-sept*, appartenant à *seize* Sonates seulement sur trente-deux, car la Sonate op. 26, à elle seule, contient *deux* pièces de la même forme (2).

Il est sans exemple qu'un *Menuet* ou un *Scherzo* soit placé au début ou à la fin (3) d'une Sonate de Beethoven. Le Mouvement M y conserve presque partout sa place traditionnelle *après* le mouvement L ; on ne rencontre guère qu'une seule dérogation réelle à cet usage (4) : dans l'op. 106, le *Scherzo* précède l'*Adagio*.

Ce rôle épisodique attribué au mouvement du type M pourrait autoriser, semble-t-il, une moins grande rigueur dans le choix de sa tonalité : tout au contraire, la plus grande partie des pièces de ce genre sont sur la *tonique* principale de la Sonate à laquelle elles appartiennent, avec ou sans changement de mode. Les seules exceptions à cette vieille habitude de la Suite sont : l'op. 31 n° 3, où une des pièces d'allure modérée (5) est à la *sous-dominante* ; l'op. 27 n° 1 et l'op. 110, où les pièces qui tiennent lieu de *Scherzo* sont au *relatif mineur* du ton de la Sonate ; l'op. 101, où la grande *Marche* (en forme de *Scherzo*) est au ton de la *quatrième quinte descendante* (FA) par rapport à la *tonique* principale (LA).

Relation tonale entre le Menuet-Scherzo et son Trio. — Il règne une plus grande diversité dans le choix de la tonalité voisine destinée au *trio* dans les pièces du type M :

sept trios sont sur la même *tonique*, dont *deux* sans changement de mode (op. 27 n° 2 et op. 31 n° 3), et *cinq* avec changement de mode (op. 2 n° 1, op. 2 n° 2, op. 7, op. 26 Marche funèbre, op. 106) ;
quatre sont au *relatif majeur* de la *sous-dominante* : ils appartiennent tous, en effet, à des pièces de mode mineur (op. 10 n° 2, op. 14 n° 1, op. 27 n° 1 et op. 110) ;

(1) Dans l'op. 101, c'est la grande *Marche* qui tient lieu de véritable *Scherzo*.

(2) Le *Scherzo* proprement dit et une *Marche Funèbre* qui est construite exactement suivant le même plan.

(3) On a vu ci-dessus (p. 207) qu'il n'en était pas de même dans les Sonates de Haydn.

(4) Les phrases lentes d'*introduction au finale*, ne constituant pas, à notre sens, un morceau séparé, ne peuvent être considérées comme de véritables exceptions lorsqu'elles succèdent à un mouvement M, comme il arrive dans l'op. 27 n° 1, l'op. 101 et l'op. 110.

(5) Cette pièce est en forme S ; la véritable pièce du type M, qui la suit, est au ton principal.

trois sont au *relatif mineur* du ton principal (op. 2 n° 3, op. 22 et op. 28) ; *trois* enfin sont à la *sous-dominante* de même mode (op. 10 n° 3, op. 26, et op. 101 Marche).

Il n'est pas inutile de faire remarquer ici l'extrême prudence avec laquelle Beethoven se sert de cette tonalité de la *sous-dominante*, devenue par un abus tout à fait blâmable le ton réglementaire de tout *trio* appartenant aux *danses* et surtout aux *marches* dont la forme a été calquée sur celle de l'antique *danse de cour* avec sa *seconde danse*, origine du *Menuet*, et du *Scherzo*, avec leurs *trios* respectifs.

On conçoit mal la raison de cet usage vulgaire et antitonal au suprême degré, ainsi qu'on peut s'en apercevoir en prêtant l'oreille à n'importe quel « *Pas redoublé* » ou « *Allegro militaire* » composé « en exécution des règlements en vigueur ». En vertu du pouvoir absorbant de la *sous-dominante*, sur lequel nous avons déjà attiré l'attention du lecteur, dans le Premier Livre de ce COURS (1), la reprise terminale du « premier motif », en *MI* ♭, après le fâcheux *trio* en *LA* ♭, donne une impression de *dominante* de *LA* ♭, et non de *tonique*, et détruit plus ou moins l'effet conclusif de cette « réexposition », nonobstant les efforts estimables de la batterie et de la grosse caisse.

Beethoven n'ignorait pas cet inconvénient de l'emploi prolongé de la *sous-dominante*, et les moyens dont il s'est servi pour y remédier méritent d'être signalés.

Dans l'op. 10 n° 3, le *trio*, en *SOL*, du *Menuet*, en *RÉ*, ne conclut pas : il module au contraire à la *dominante* de *RÉ*, pour ramener le *menuet* qui, seul, possède une cadence conclusive.

Dans l'op. 26, le *trio* en *RÉ* ♭ (d'ailleurs beaucoup plus court que le *scherzo*, en *LA* ♭) est terminé par un conduit de quatre mesures revenant également à la *dominante* (*MI* ♭) du ton initial, c'est-à-dire à l'harmonie de la *quinte supérieure*.

Enfin, dans l'op. 101, le *trio* en *SI* ♭, beaucoup plus court aussi que la grande *marche*, en *FA*, ne conclut pas davantage et aboutit à une pédale d'*UT*, en fonction de *dominante* de *FA*.

Dans les trois cas, on le voit, la formule modulante terminant le *trio* dépasse d'*une quinte* dans le sens *ascendant* la *tonique* principale, avant d'y redescendre pour la réexposition, et il s'établit ainsi une sorte de compensation, par voie d'oscillation tonale de part et d'autre de la *tonique*. La brièveté du *trio* par rapport au morceau complet, ou l'absence de cadence conclusive au ton de la *sous-dominante* achèvent de garantir au ton principal la prépondérance qui lui est nécessaire. Et

(1) Voir 1er liv., p. 110.

la simple comparaison de ces trois *trios* à la *sous-dominante* avec tous les autres montre bien que ces précautions prises par Beethoven s'appliquent à cette modulation, à peu près exclusivement, car on constate l'emploi des mêmes moyens dans les deux cas d'*introductions lentes* au *finale*, par la *sous-dominante* (op. 27 n° 1 et op. 53) (1).

6. LE MOUVEMENT RAPIDE FINAL. — LE RONDEAU-SONATE. — TYPE RS.

Depuis Mozart, la forme Rondeau, avec alternance régulière des *Couplets* modulants et du *Refrain* tonal, avait remplacé à peu près définitivement dans la Sonate l'ancienne Gigue finale de la Suite. Toujours respectueux des traditions établies, Beethoven commença donc par garder au Rondeau sa fonction, et n'essaya de le remplacer ou de le supprimer que dans ses dernières œuvres.

Mais, tout en conservant au Rondeau son rôle traditionnel de finale, il introduisit bientôt dans sa construction un élément nouveau, sorte de *seconde idée* exposée dans un ton voisin, en qualité de *premier couplet*, après le *Refrain* initial, et *réexposée* dans le dernier couplet au ton principal, avec ou sans *pont* intermédiaire.
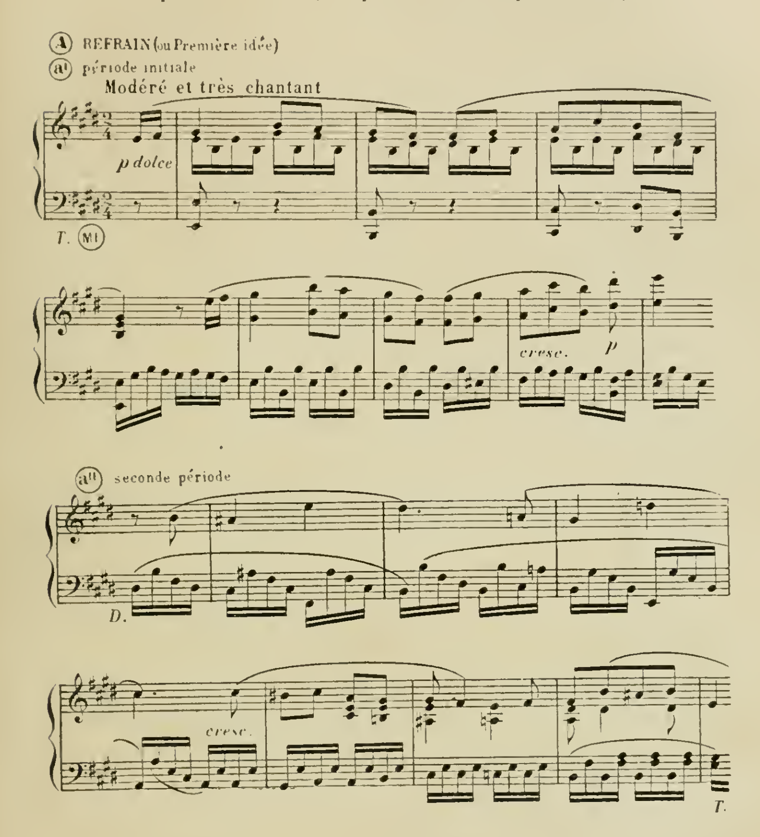
Ainsi modifié, le Rondeau prend dans sa première et sa dernière partie toutes les caractéristiques du type Sonate, avec lequel il pourrait même être confondu, si le thème initial (*Refrain*) n'y reparaissait toujours *dans sa tonalité* immuable après le second thème (*Couplet*) terminant l'*exposition*, à la place exacte où la forme S contient normalement un *développement* modulant. Cette *première idée-Refrain* continue donc à demeurer un personnage *unique*, toujours présent dans le même état, puisqu'il garde toujours sa tonalité d'origine, tandis que la *seconde idée-Couplet* n'est souvent qu'une émanation de la première, une sorte de *compagnon*, de second rôle, destiné à dialoguer avec le personnage principal, sans jamais l'absorber, ni même entrer sérieusement en conflit avec lui : dans la forme Sonate, les deux idées se combattent ; dans la forme Rondeau, elles se complètent.

Le finale de la Sonate, op. 90, nous montrera un bel exemple de cette intéressante modification, portée à son plus haut degré de perfection. Ce Rondeau est le dernier qu'écrivit Beethoven dans ses œuvres pour piano (2) ; il est aussi le plus amplifié et le plus complet, en même temps que l'un des plus expressifs, tout en gardant le caractère de légèreté et de grâce naïve inhérent à cette forme de composition.

(1) Il est clair que la *seule* pièce lente établie à la *sous-dominante* dans une Sonate dont la tonalité générale est affirmée par *tous* les autres mouvements n'a pas le même inconvénient qu'un *trio* dans un *Scherzo*.

(2) Les Quatuors à cordes, op. 95 et 132, contiennent encore des pièces de forme Rondeau, postérieures en date à celle-ci.

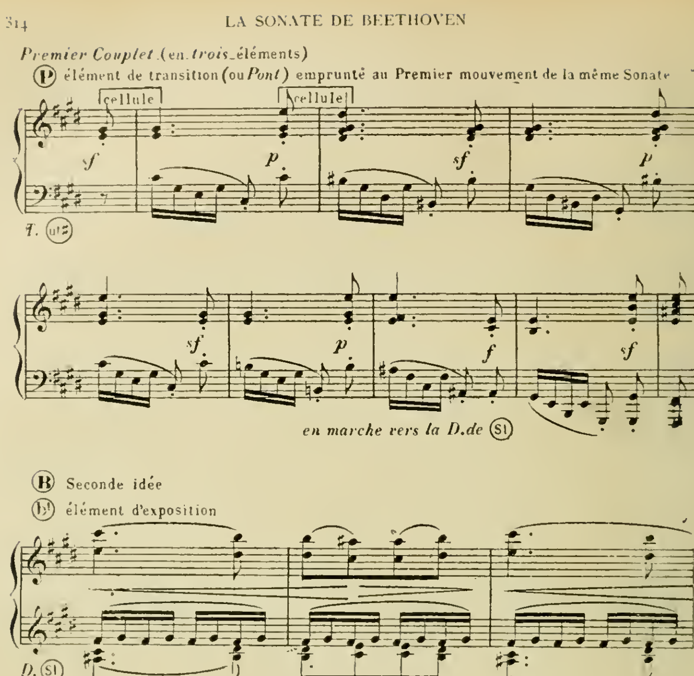
Le Refrain, tout à fait charmant, est en forme de phrase de *lied* avec redite de la période initiale (a') après la seconde période (a'') :
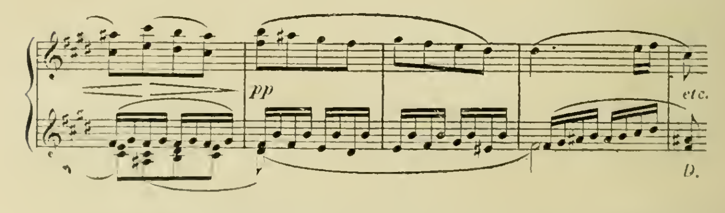


Cette seconde période (a') se répète deux fois, et s'enchaîne avec une reprise de la période initiale (a') terminant le Refrain qui est entièrement exposé en *MI*.
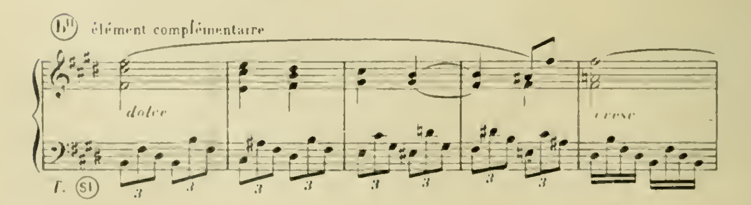
Le *premier Couplet* est composé de *trois* éléments, dont le *premier* (P) en état de *marche* vers la *dominante* (*SI*) a tous les caractères du *pont* dans la forme S (1) :
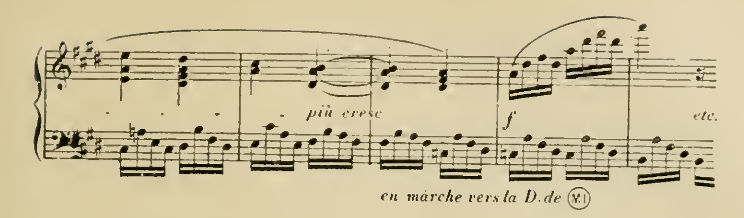
(1) Remarquer que ce rythme du *pont* (P) est le même dans le *pont* du premier mouvement de la même Sonate, et provient du rythme initial (a') de la *première idée* (A) de ce mouvement (voir ci-après, p. 357).





Cet élément d'*exposition b'*), servant de *seconde idée*, se répète deux fois sur des degrés differents, mais toujours sur l'harmonie de la *dominante* de *SI*.

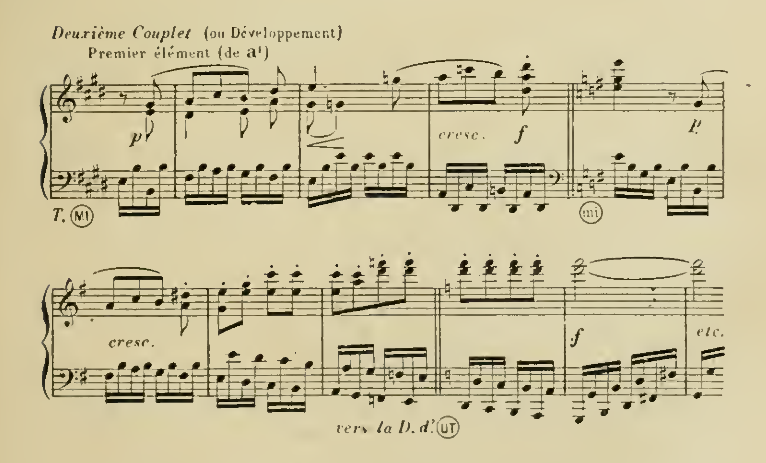




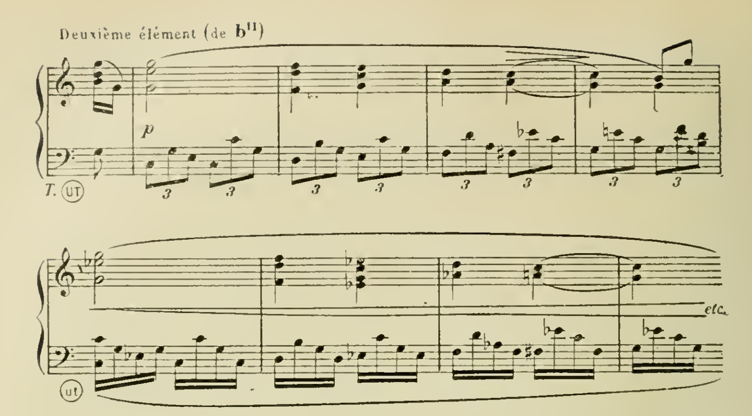
Cet élément *complémentaire* (*b*) jouera un rôle important dans le *second Couplet* qui tient lieu de *développement* : il ne saurait être *conclusif* et aboutit nécessairement à un passage en état de *marche* vers la *dominante* du ton principal (*MI*) pour ramener le *Refrain*.

Après ce *premier Couplet* composé des *trois* éléments P, *b'* et *b''*, le *Refrain* est réexposé textuellement avec ses *trois* périodes (*a'*, *a''*, *a'*) en forme de phrase *lied*.

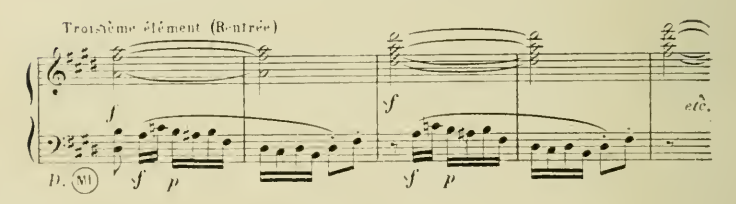
Le *deuxième Couplet* est composé aussi de *trois* éléments ayant, tous, le caractère de *développement* : il diffère un peu, en cela, des autres Rondeaux beethovéniens qui contiennent assez souvent à cette place un élément thématique nouveau, et il se rapproche davantage, par conséquent, de la forme Sonate :



Ce premier élément, en état de *marche* vers *UT*, est un *développement* des deux dernières mesures du *Refrain* (période *a'*).
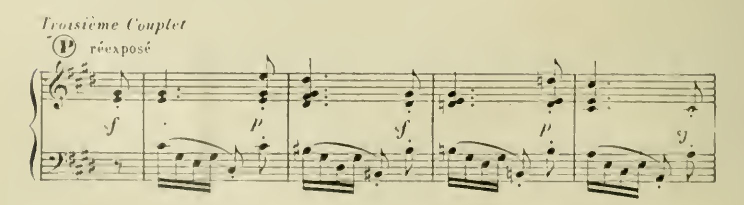


Ce deuxième élément, en état de *marche* vers la *dominante* de *MI*, est un *développement* de la période complémentaire (*b'*) du *deuxième couplet*, passant par les tonalités : *UT*, *ut*, *UT* ♯ et *ut* ♯.
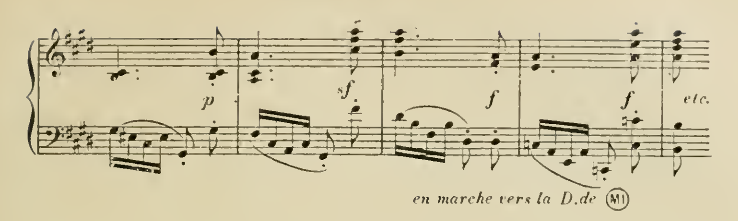


Ce troisième elément, en état de *repos* sur la *dominante* de *MI*, sert de *rentrée* pour ramener le *Refrain*.

Après ce *deuxième Couplet*, *développement* en *trois* éléments, le *Refrain* est réexposé en entier, sans modifications.

Le *troisième Couplet*, qui suit cette redite du *Refrain*, est composé des mêmes éléments que le premier couplet (P, *b'*, *b''*), mais avec une modulation différente ramenant au ton principal, comme pour la *seconde idée réexposée* dans la forme S :
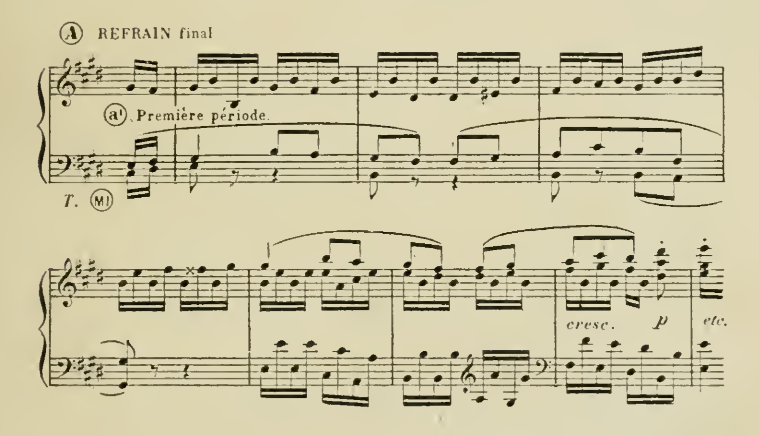




L'élément de *transition* qui sert de *pont* modulant (P) est orienté vers la *dominante* de *MI*;

l'élément d'*exposition* (*b'*) est entièrement transposé en *MI*, avec ses deux redites ;

l'élément *complémentaire* (*b"*) est transposé et amplifié par une modulation passagère en *UT*, suivie d'une *rentrée* assez longue sur la *dominante* de *MI*.

Après ce *troisième Couplet* (*seconde idée*), le *Refrain* est réexposé une dernière fois, mais en forme variée et amplifiée :



La *première période* (*a'*) est en forme dialoguée entre les deux mains ;

la *seconde période* (*a"*) est disposée de la même manière ; mais, au lieu de ramener immédiatement la première (*a'*), elle se développe sur elle-même ; ce *développement terminal* de la période *a"*, pourrait presque être considéré comme un *quatrième couplet* ;

la *première période* (*a'*) reparaît une dernière fois en forme plus conclusive, comme si elle résumait une *cinquième* fois le *refrain*.

Le plan de la construction de cette forme que nous qualifierons de *Rondeau-Sonate* (RS) peut être résumé ainsi :

I. — Refrain exposé au ton principal comme une *première idée* (A) du type S ;

Premier Couplet, dans un ton voisin, relié généralement au *Refrain* par une transition ayant le caractère du *pont* ; ce couplet tient lieu de *seconde idée* (B) et se décompose parfois en plusieurs éléments.

II. — Refrain au ton principal, succédant immédiatement au couplet qui sert de seconde idée ;

Deuxième Couplet, contenant un *élément nouveau* exposé dans une tonalité nouvelle (mais toujours parente du ton principal), et ayant un caractère de *translation tonale*, comme le développement dans la forme S. Ce couplet est souvent un véritable *développement* des éléments thématiques précédemment exposés.

III. — Refrain réexposé au ton principal, comme une *première idée* (A) ;

Troisième Couplet, au ton principal, relié au *Refrain* par la transition servant de *pont* mélodique et contenant des modulations différentes de celles du premier couplet ; ce couplet contient tous les éléments ayant servi de *seconde idée* (B), réexposés au ton principal.

IV. — Refrain final, au ton principal, et réduit souvent à l'exposition de sa période initiale en forme conclusive ; quelquefois, ce *Refrain* est subdivisé et contient une sorte de *quatrième Couplet*, qui sert de *développement terminal*, et ramène une *cinquième* et dernière fois les éléments essentiels du *Refrain*, avec une formule de conclusion.

Ce plan est une harmonieuse combinaison du principe de l'alternance entre les *Refrains* et les *Couplets* avec le principe des *expositions* et des *développements*. Le nombre des *Refrains* n'est pas absolument constant dans les Rondeaux des Sonates de Beethoven : sur *vingt* pièces de cette espèce, *quatre* seulement contiennent cette subdivision du *Refrain* final donnant naissance à un *quatrième Couplet* et à un *cinquième Refrain* : l'op. 2 n° 2, l'op. 14 n° 2, l'op. 53 et l'op. 90 qui nous a servi de modèle ; *cinq*, au contraire, n'ont que *trois* refrains (op. 49 n° 1 et n° 2, op. 26, op. 27 n° 1, et, par une simple assimilation, l'op. 54, dont le Rondeau a une forme assez spéciale) ; *un seul* Rondeau enfin, celui de l'op. 2 n° 1, ne contient que *deux* redites du *Refrain*, par suite de la juxtaposition de ses deux *Couplets* qui se succèdent sans interruption.

Les *dix* autres Rondeaux sont conformes au plan que nous avons donné ; ils contiennent *quatre* Refrains alternant avec *trois* Couplets, et produisant une division en *sept* tout à fait bien équilibrée (op. 2 n° 3, op. 7, op. 10 n° 3, op. 13, op. 14 n° 1, op. 22, op. 28, op. 31 n° 1, op. 78 et op. 79).

La pièce du type RS, ainsi agrandie par Beethoven, ne peut avoir d'autre tonalité que celle de la Sonate elle-même, où elle occupe invariablement la place de *finale* : près des deux tiers des Sonates de piano sont terminées par des Rondeaux, dont la mesure normale est à *deux temps*. Les seules pièces qui fassent exception à cette règle appartiennent à des Sonates incomplètes (op. 49 n° 2 et op. 14 n° 2), où elles servent

à la fois de pièce du type M, par leur rythme à trois temps, et de finale, par leur forme Rondeau.

Sur les *douze* Sonates qui ne contiennent pas de Rondeau, *huit* se terminent par un mouvement du type S, d'allure rapide ; et l'on constate encore, par cette substitution de la forme Sonate au type R, l'importance que Beethoven attribuait à cette belle construction *ternaire*, dont la présence était nécessaire, pour lui, dans toute composition symphonique de longue haleine.

Les *quatre* dernières Sonates, seules, ne se terminent ni par un mouvement du type S, ni par un Rondeau ; elles contiennent des essais de formes nouvelles ou renouvelées : la Fugue, qui reparaît dans le finale de l'op. 106 et de l'op. 110 ; la Variation, qui absorbe toute la dernière partie de l'op. 109 et de l'op. 111.

7. — UNITÉ DE LA SONATE DE BEETHOVEN. — AFFINITÉS DES THÈMES. — RELATIONS DE TONALITÉ. — PROPORTION ET NOMBRE DES MOUVEMENTS

L'étonnante rénovation introduite dans le domaine symphonique par les conceptions géniales de Beethoven sur les idées musicales, les développements et les modulations, ne s'est point limitée aux perfectionnements de structure que nous venons de signaler dans chacun des *quatre types* fondamentaux de mouvements (S. L. M. R.) individuellement.

Les réactions mutuelles, s'exerçant entre les divers mouvements destinés à être entendus consécutivement pour former une seule œuvre, devaient faire naître entre ces *quatre types* élaborés dans la Sonate, d'où ils rayonnèrent dans toutes les autres formes symphoniques instrumentales, certaines *affinités de thèmes*, certaines *relations de tonalité*, certaines *proportions de forme*, par lesquelles chaque morceau constitutif devait s'identifier davantage à sa fonction de partie intégrante d'un tout.

Affinités des thèmes. — Chez les précurseurs de Beethoven, sauf peut-être W. Rust, les thèmes appartenant aux mouvements différents d'une même Sonate étaient sans analogie d'aucune sorte entre eux : s'ils offraient quelque contraste, il était dû aux allures et aux mesures spéciales à chaque type, beaucoup plus qu'à une intention déterminée ; dans l'immense généralité des cas, ces thèmes étaient complètement indifférents ou étrangers les uns aux autres.

Le procédé du rappel, ou même de la simple allusion mélodique d'un morceau à un autre, semblait définitivement abandonné, lorsque Beethoven, par un effet normal de l'esprit d'unité synthétique qui plane

sur ses œuvres, prépara pour l'art symphonique l'accomplissement d'un immense progrès, en ouvrant à ses successeurs la voie féconde des *parentés thématiques* établies volontairement entre les pièces différentes d'une même composition, voie dans laquelle certains primitifs italiens avaient fait jadis une timide incursion que, seul, W. Rust avait renouvelée depuis eux (1).

Le principe des thèmes antagonistes ou contrastants est appliqué par Beethoven à peu près exclusivement aux deux idées (A et B) dans la forme Sonate. Dès ses premières œuvres, et notamment dans l'op. 13, il cherche à créer, entre les thèmes des différents morceaux, certaines affinités que nous signalons ici brièvement, pour y montrer les germes de la *Sonate cyclique* dont l'étude fera l'objet du chapitre suivant.

Dans l'op. 13 (*Sonate Pathétique*), le Rondeau final est construit sur un thème issu de la *seconde idée* (B) du mouvement initial, et ce thème est déjà pressenti dans le motif initial de l'introduction *Grave*, comme on le verra ci-après (p. 333 et suiv.) dans l'analyse détaillée que nous donnerons de cette Sonate, l'une des plus parfaites de celles qui appartiennent à ce qu'on a appelé avec raison la *première manière* de Beethoven.

Dans l'op. 31 n° 3, l'analogie rythmique de la *cellule* du mouvement initial avec celle du Menuet et même celle du finale est tout à fait apparente (voir ci-après, p. 345 et 346).

Dans l'op. 57 (*Sonate appassionata*) qui appartient à la *deuxième manière* de Beethoven et sera analysée ci-après (p. 347 et suiv.), on trouvera *deux cellules* rythmiques différentes qui donnent naissance à tous les éléments thématiques importants des *trois* mouvements constitutifs de l'œuvre.

Dans l'op. 81 (*Lebewohl*), il y a aussi *deux cellules*, l'une mélodique, l'autre rythmique : elles sont exposées toutes deux au début de l'Introduction lente (voir ci-après, p. 355) et donnent à toute l'œuvre, dans les diverses parties de laquelle elles circulent, une *unité thématique* remarquable.

Dans l'op. 90, on a signalé déjà le retour du rythme initial du premier mouvement dans le passage servant au Rondeau final de premier et de troisième couplet, de pont mélodique, (voir ci-dessus p. 313 et ci-après, p. 357).

Dans le sujet de la Fugue finale de l'op. 106, appartenant à la *troi-*

(1) On a vu, au chapitre III, les essais de Legrenzi (p. 178), de Corelli (p. 180) et de Tartini (p. 183) dans le sens de l'*unité thématique* des *quatre* pièces d'une même Sonate ; et, plus tard, la tentative beaucoup plus complète de Fr.-W. Rust, dans sa Sonate n° 9 (p. 223 et suiv.).

sième manière de Beethoven, il est difficile de ne pas reconnaître le rythme initial désigné ci-dessus (p. 264) par la lettre *a'*, comme on le verra dans l'analyse de cette Fugue, ci-après (p. 364).

La fréquence de ces affinités thématiques s'accroît du reste dans les Sonates appartenant à cette *troisième manière*, car une autre de ces cinq Sonates, l'op. 110, qui sera analysée ci-après (p. 365 et suiv.), contient une transformation plus complète et plus apparente encore du thème de l'introduction initiale en sujet de la Fugue finale.

Outre ces rapports thématiques déterminés et, en quelque sorte, palpables qui seront étudiés à propos de la *Sonate cyclique* (chap. v), il faut signaler aussi certaines *affinités d'intention* et de sentiment général, qui ne se traduisent pas par un *thème transformé*, mais qui résultent de l'*expression* même de certains morceaux d'une Sonate, comme, par exemple, le premier mouvement et le finale, dans l'op. 27 n° 2 (voir ci-après, p. 343, la symétrie des harmonies tonales d'*ut* ♯ en forme arpégée, passant du calme de l'*Adagio* à l'agitation du *Presto*) et dans l'op. 31 n° 2 (sorte de question posée plusieurs fois par l'introduction *Largo*, toujours suspensive, et résolue par l'*Allegretto* final construit sur les mêmes tonalités, mais plus affirmatif) (1) etc.

Relations des tonalités constitutives. — Est-il besoin de rappeler que l'*unité tonale* est toujours scrupuleusement respectée dans les Sonates de Beethoven ? *Quinze* d'entre elles ont *tous* leurs mouvements sur la *même tonique*, avec ou sans changement de mode ; les *dix-sept* autres n'ont jamais plus d'un seul mouvement (2) dans un ton voisin : en général, ce mouvement est la pièce lente, suivant l'ancienne tradition à laquelle on ne rencontre que *quatre* dérogations, déjà signalées précédemment (p. 302) :

1° dans l'op. 27 n° 1, il y a un petit *Scherzo* (type M) au *relatif mineur* (3) ;

2° dans l'op. 31 n° 3, la deuxième pièce que nous avons déjà signalée (p. 310) est construite en forme S, bien qu'elle ait l'allure thématique d'un *Scherzo* ; elle est au ton de la *sous-dominante*, mais la véritable pièce du type M, un Menuet qui la suit, est à la tonique principale ;

(1) Beethoven répondit à quelqu'un qui lui demandait la rai on de ce caractère interrogatif de l'introduction *Largo* intervenant dans le premier mouvement « qu'on trouverait la clé de cette œuvre dans la *Tempête* de Shakespeare ». On a le droit de considérer cette explication comme insuffisante.

(2) Dans l'op. 53, on peut même dire que *tous* les morceaux sont sur la *même tonique*, car ce qui tient lieu de *mouvement lent* n'est qu'une *introduction* par la *sous-dominante*.

(3) La *phrase lente d'introduction au finale* qui, dans cette Sonate, op. 27 n° 1, part de la *sous-dominante* pour aboutir à la *tonique* principale, ne peut être véritablement considérée comme une *pièce lente* établie dans un autre ton.

3° dans l'op. 101, la grande Marche est au ton de la *quatrième quinte descendante ;*

4° dans l'op. 110, le *Scherzo* est au *relatif mineur*.

L'inépuisable variété qui règne dans les Sonates, malgré l'étroite parenté qui unit au ton initial la tonalité choisie pour le seul morceau s'en éloignant, montre une fois de plus que la fréquence des changements de ton n'apporte qu'un élément de désagrégation dans les compositions, au lieu d'en accroître l'intérêt, comme on le pense trop souvent.

Bien au contraire, l'emploi de certaines modulations *à la même tonalité* dans *plusieurs* pièces d'une même œuvre peut contribuer à resserrer la parenté tonale entre ces diverses pièces ; il est intéressant de constater que Beethoven s'est servi de ce moyen dans celle de ses Sonates où la tonique de la pièce lente était le moins voisine de celle des autres mouvements : l'op. 106 (1). Le ton de *fa ♯-sol ♭* choisi pour l'*Adagio* est assez éloigné du ton de SI ♭ appartenant aux autres pièces : mais, dans le mouvement initial, nous avons vu (p. 279) que l'harmonie de SOL ♭ jouait un rôle important ; dans la Fugue finale, cette harmonie revient pour un épisode assez long (voir ci-après, p. 364) ; et ces modulations rapprochent notablement le ton de la pièce lente, en le reliant au ton principal (2).

Proportions des formes S. L. M. R. — La recherche des meilleures proportions pour le nombre et la longueur des pièces constitutives de la Sonate paraît avoir fait l'objet des préoccupations constantes de Beethoven. Dès ses premières œuvres, il donne au mouvement initial de forme S une plus large place, aux dépens de la pièce modérée (M), principalement. L'auteur semble considérer ce petit Menuet, qui garde seul son caractère de danse, comme une concession nécessaire mais regrettable aux anciens usages : il le restreint donc volontairement, comme nous l'avons vu (p. 303), et le supprime complètement dans la période de 1801 à 1815 qui correspond à ce que nous avons appelé, après beaucoup d'autres, sa *deuxième manière*. Cependant, le *thème de Scherzo*, création très spéciale à Beethoven, que nous avons étudié (p. 305) et qui remontait déjà à des Sonates antérieures (op. 10 n° 2, par exemple), donne un nouvel intérêt à cette forme, libérée désormais des entraves étroites de la danse ; aussi, la voit-on reparaître, beaucoup

(1) Remarquer que ce procédé est le même que celui employé par Haydn pour préparer dans le premier mouvement de sa Sonate, op. 78, en MI ♭, la tonalité assez éloignée de l'*Adagio* en MI ♮ (voir ci-dessus, p. 216).

(2) Il faut citer aussi, dans l'œuvre de Beethoven, une modulation dont la fréquence ne s'explique pas très bien : un assez grand nombre de compositions établies au ton de MI ♭ ou d'*ut*, c'est-à-dire avec *trois bémols* à la clé, modulent en FA : cette modulation à la *deuxième quinte* ascendante est, au contraire, très rare dans les œuvres écrites dans d'autres tons.

plus grande et plus complète, dans les dernières œuvres symphoniques plus encore que dans les Sonates.

Le Rondeau (R), par sa fusion avec la forme Sonate, gagne en importance et en intérêt ce qu'il perd en analogie avec les anciennes chansons à danser qui lui donnèrent naissance. Toutefois, dans les dernières Sonates, il n'est plus jugé apte, même en cette forme agrandie, à faire équilibre à la pièce initiale de forme S ; et, après sa réapparition admirable mais unique dans l'op. 90, il disparaît des Sonates pour faire place à des tentatives de formes nouvelles, à titre de *finale* tout au moins : la Fugue et la Variation.

Seule, la pièce lente (L) demeure, sous une forme ou sous une autre, à côté de la pièce nécessaire du type S : mais elle tend très souvent, par son enchaînement avec un finale ou avec des variations, à redevenir l'antique Prélude : et l'on voit en définitive le type Sonate et la Variation se partager à peu près exclusivement les Sonates qui terminent la géniale collection dont l'étude fait l'objet du présent chapitre : l'ancienne division en *quatre* mouvements est employée dans *dix* Sonates : op. 2 n°s 1, 2 et 3, op. 7, op. 10 n° 3, op. 22, op. 26, op. 28, op. 31 n° 3 et op. 106 (1).

Les Sonates en *trois* mouvements sont au nombre de *quinze* : op. 10 n°s 1 et 2, op. 13, op. 14 n°s 1 et 2, op. 27 n°s 1 et 2, op. 31 n°s 1 et 2, op. 57, op. 79, op. 81, op. 101, op. 109 et op. 110 (2).

Enfin, les Sonates en *deux* mouvements sont au nombre de *sept* : op. 49 n°s 1 et 2, op. 53, op. 54, op. 78, op. 90 et op. 111 (3).

Si la construction en *trois* mouvements est la plus employée, celle en *deux* mouvements devient plus fréquente dans les dernières *Sonates* ; cette tendance à restreindre le nombre des mouvements à *trois* et même à *deux*, en multipliant les enchaînements de mouvements inséparables, paraît être nettement opposée à celle qui se manifestera dans l'étude des *Quatuors à cordes*. Ceux-ci semblent au contraire, par l'accroissement du nombre de leurs pièces (*six*, *sept* et même *huit*), revenir à l'ancienne forme *Suite*, tandis que, seule, la *Symphonie* proprement dite est demeurée l'immuable dépositaire de la tradition des *quatre* types de mouvements, ainsi que nous le constaterons dans la Seconde Partie du présent Livre.

(1) Il faut observer toutefois que, sur ces *dix* Sonates, *sept* seulement contiennent un spécimen de *chacun* des *quatre* types traditionnels (S. L. M. R.). En effet, l'op. 26 n'a pas de type S, l'op. 31 n° 3 n'a pas de type L et l'op. 106 n'a pas de type R.

(2) Les Sonates op. 27 n° 1 et 110 n'ayant que des phrases lentes d'*introduction au finale* dont elles sont *inséparables*, doivent être considérées comme divisées en *trois* mouvements seulement.

(3) Pour la même raison, les Sonates op. 53 et 101 doivent être considérées comme divisées en *deux* mouvements.

HISTORIQUE

8. — CHRONOLOGIE DES SONATES DE BEETHOVEN.

Ludwig van Beethoven naquit à Bonn le 16 décembre 1770. Sa famille était d'origine flamande et habitait au XVIIe siècle les environs de Louvain. Son grand-père, *Ludwig*, auquel il ressemblait beaucoup physiquement, était venu s'établir à Bonn en 1733, en qualité de musicien de la cour de l'Evêque, et avait pris, en 1761, la charge de *Kapellmeister* en remplacement du français Touchemoulin. *Johann*, père de Beethoven, fut également musicien de cour; de son mariage avec Anna-Magdalena Kewerich naquirent trois fils : seul, le jeune *Ludwig* suivit la carrière de ses ancêtres.

Après de sérieuses études sous la direction de Ch.-G. Neefe, maître érudit et intelligent qui, non content d'enseigner le métier, savait cultiver l'esprit de ses élèves par l'exemple, en les initiant aux belles œuvres (le *Clavecin* de Jean-Sébastien, les *Fantaisies* de Ph.-Emmanuel Bach, les premières Sonates de Rust), Beethoven partit en 1792 pour Vienne, où il reçut les conseils de J. Haydn, conseils qui lui furent fort utiles et dont il subit l'influence pendant toute sa première période de production. Il travailla aussi le contrepoint avec Albrechtsberger, auquel Haydn l'avait adressé pour parfaire son éducation technique. Ce fut donc seulement après quatorze ou quinze ans d'études assidues que Beethoven osa commencer à produire des œuvres, car on ne peut compter pour telles les quelque quarante compositions, variations, *lieder* ou morceaux d'ensemble, qu'il écrivit avant ses trois premiers Trios, et dont il fit lui-même bon marché par la suite : ce ne sont, en effet, que devoirs ou esquisses sans intérêt artistique.

Familier, malgré la rudesse de son caractère, avec l'aristocratie habitant alors à Vienne, les Breuning, les Waldstein, les Lichnowsky, Browne, Rasoumowsky, Erdödy, qui lui facilitèrent à maintes reprises la pratique de la vie, il put, jusqu'à la ruine de l'Autriche en 1809, mener une existence relativement tranquille, entrecoupée seulement d'amours incompris et de passions éphémères, et donner libre cours à son génie novateur.

Plus tard, il connut la douleur physique et morale; la fin de sa vie fut empoisonnée, d'une part, par la terrible infirmité qui, dès 1800, avait attaqué son organe auditif, et lui enlevait bientôt toute possibilité de communication immédiate avec le monde extérieur; ensuite, par l'ingratitude et la mauvaise conduite d'un neveu qu'il chérissait comme un fils.

Mais ces circonstances qui, chez des esprits moins hauts, eussent été des causes d'anéantissement, ne firent que développer en lui le don créateur; il sut se replier sur lui-même et se créa ainsi tout un monde intérieur auquel nous devons ses œuvres les plus sublimes.

Depuis son départ de Bonn, où il faisait partie de l'orchestre de l'Archevêque-Électeur de Cologne, Beethoven n'occupa aucun poste officiel, ne fut titulaire d'aucune charge : seule, l'Académie d'Amsterdam (1) l'avait nommé membre d'honneur en 1809; quant à l'antique et illustre Société Viennoise des *Amis de la Musique* (2), elle ne commença à apprécier la valeur du musicien de génie qui végétait dans la capitale de l'Empire, que quatre ans avant sa mort. Plus clairvoyant, Jérôme Napoléon, roi de Westphalie, avait fait offrir, en 1809, à l'auteur de la *Symphonie héroïque*, des fonctions bien rémunérées que Beethoven refusa par patriotisme.

Animé d'une foi profonde en Dieu et en son art, Beethoven, comme Bach, fut un grand chrétien : toutes les œuvres de sa dernière manière en témoignent, aussi bien que ses propres écrits. Il pratiqua toute sa vie la sainte charité envers Dieu et envers son prochain, et mourut en bon catholique, le 26 mars 1827.

L'œuvre de Beethoven se divise en *trois* époques, dont chacune est caractérisée par un style absolument différent (3). Chez nul musicien, en effet, les changements successifs et progressifs de l'âme ne se manifestèrent plus clairement et plus complètement que chez le poète de la *Sonate pathétique*, de la *Symphonie pastorale* et de la *Messe* en RÉ.

Nous intitulerons ces trois manières si tranchées :

Période d'imitation, de 1795 à 1801 (§ 9);
Période de transition, de 1801 à 1815 (§ 10);
Période de réflexion, de 1815 à 1826 (§ 11).

Voici, dans leur ordre de production, la liste chronologique des *quarante-neuf* Sonates de Beethoven, les seules de ses compositions dont nous ayons à nous occuper dans ce chapitre :

(1) *Maatshappij tot Bevordering van Toonkunst.*

(2) *Gesellschaft der Musikfreunde.*

Ces deux Sociétés existent encore à Amsterdam et à Vienne.

(3) L'un des ouvrages les plus utiles à consulter, pour bien connaître les Sonates de Beethoven, est un livre rédigé en français avec des pensées allemandes par un auteur russe, W de Lenz, et intitulé: *Beethoven et ses trois styles* (2 vol. : 1re éd., Stapleaux, Bruxelles, 1854; 2e éd., Lavinée, Paris, 1866; 3e éd., Legouix, Paris, 1908). Ce livre est des plus instructifs pour les élèves, parce qu'il fut écrit par un musicien et un enthousiaste. La plupart des autres publications sur ces Sonates ne donnent jusqu'à présent que d'inutiles descriptions ou de sèches nomenclatures. Quelques écrivains ont même tenté de contester cette classification des œuvres de Beethoven en *trois manières* successives; mais leurs assertions sont sans aucun fondement : ce sont opinions de musicographes dont nous n'avons pas à tenir compte ici, puisque nous nous adressons à des musiciens.

PREMIÈRE PÉRIODE (imitation) : 22 Sonates.

1795.	3	Sonates	pour piano ; *fa*, *LA*, *UT* (dédiées à J. Haydn)	Op.	2.
—	2	—	pour violoncelle ; *FA*, *sol* (au roi de Prusse)	—	5.
1796.	1	Sonate	pour piano ; *SOL*	—	49 nº 2.
—	1	—	pour piano à quatre mains ; *RÉ*	—	6.
—	1	—	pour piano ; *MI*♭ (à la comtesse de Keglevics)	—	7.
1797.	3	Sonates	pour piano ; *ut*, *FA*, *RÉ* (à la comtesse de Browne)	—	10.
1798.	3	—	pour violon ; *RÉ*, *la*, *MI*♭ (à Salieri)	—	12.
—	1	Sonate	pour piano (*pathétique*) ; *ut* (au prince Ch. de Lichnowsky)	—	13.
—	2	Sonates	pour piano ; *MI*, *SOL* (à la baronne de Braun)	—	14.
1799.	1	Sonate	pour piano ; *sol*	—	49 nº 1.
1800.	1	—	pour cor ; *FA*	—	17.
—	1	—	pour piano ; *SI*♭ (au comte de Browne)	—	22.
—	2	Sonates	pour violon ; *la*, *FA* (au comte Fries)	—	23.

DEUXIÈME PÉRIODE (transition) : 20 Sonates.

1801.	1	Sonate	pour piano (*pastorale*) ; *RÉ* (à J. de Sonnenfels)	Op.	28.
—	1	—	pour piano ; *LA*♭ (au prince Ch. de Lichnowsky)	—	26.
—	2	Sonates	pour piano (*quasi fantasia*) ; *MI*♭ (à la princesse de Liechtenstein), *ut* ♯ (à la comtesse G. Guicciardi)	—	27 nºˢ 1 et 2.
1802.	3	—	pour violon ; *LA*, *ut*, *SOL* (à l'empereur Alexandre)	—	30.
—	2	—	pour piano ; *SOL*, *ré*	—	31 nºˢ 1 et 2.
1803.	1	Sonate	pour violon ; *la* (à Kreutzer)	—	47.
—	1	—	pour piano ; *MI*♭	—	31 nº 3.
1804.	1	—	pour piano ; *fa*, dite *appassionata* (au comte F. de Brunswick)	—	57.
—	1	—	pour piano ; *UT* (au comte Waldstein)	—	53.
1805.	1	—	pour piano ; *FA*	—	54.
1808.	1	—	pour violoncelle ; *LA* (au comte Gleichenstein)	—	69.
—	1	Sonatine	pour piano ; *SOL*	—	79.
1809.	1	Sonate	pour piano ; *FA* ♯ (à la comtesse Thérèse Brunswik)	—	78.
—	1	—	pour piano ; *MI*♭, *l'Adieu*, *l'Absence*, *le Revoir* (à l'archiduc Rodolphe)	—	81.
1812.	1	—	pour violon ; *SOL* (à l'archiduc Rodolphe)	—	96.
1814.	1	—	pour piano ; *mi* (au comte Moritz de Lichnowsky)	—	90.

TROISIÈME PÉRIODE (réflexion) : 7 Sonates.

1815.	2	Sonates	pour violoncelle ; *UT*, *RÉ* (à la comtesse Erdödy)	Op.	102.
1816.	1	Sonate	pour piano ; *LA* (à la baronne Ertmann)	—	101.
1818.	1	—	pour piano ; *SI*♭ (à l'archiduc Rodolphe)	—	106.
1820.	1	—	pour piano ; *MI* (à Maximilienne Brentano	—	109.
1821.	1	—	pour piano ; *LA*♭	—	110.
1822.	1	—	pour piano ; *ut* (à l'archiduc Rodolphe)	—	111.

Sur ces *quarante-neuf* Sonates, *trente-deux* sont écrites pour piano seul : elles contiennent les plus importantes innovations du génie

beethovénien et méritent une étude spéciale. On peut même les considérer comme le véritable « Évangile musical » du XIXe siècle, dont tout compositeur devrait connaître jusqu'aux moindres détails.

Nous donnons ci-après, dans l'ordre chronologique, le schéma analytique de chaque morceau avec quelques remarques, et l'analyse détaillée d'une Sonate-type, au moins, dans chacune des trois manières. Nous examinerons ensuite les principales particularités des *dix* Sonates de violon et des *cinq* Sonates de violoncelle.

9. SONATES POUR PIANO. — PREMIÈRE MANIÈRE (1795 A 1801).

La *première manière* (imitation) reste assujettie à la tradition, jusque dans ses formules mêmes. Sauf dans quelques morceaux comme le premier mouvement de la *Sonate pathétique* et le *largo* de l'op. 10 n° 3, les éléments musicaux et la forme n'y diffèrent pas notablement du *style galant* établi par Emm. Bach, Haydn et Mozart. Beethoven ne s'y élève même pas au niveau des dernières Sonates de Fr.-W. Rust, tout à fait contemporaines de cette période ; il ne cherche qu'à *imiter* ses modèles et se constitue ainsi peu à peu une puissante personnalité, bien plus sûrement qu'en désertant avec la témérité de l'inexpérience la route traditionnelle, pour s'engager dans des sentiers sans issue.

Sonate op. 2 n° 1. — Dédiée à J. Haydn, « docteur en musique ».
— Composée en 1795.
— Éditée en mars 1796, chez Artaria, à Vienne.
— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro* ¢, en *fa*. . . . . Type S.

EXP. Th. A, enchaîné à
— Th. B (b', b'', b''').
DÉV. par b.
RÉEXP. normale.

REM. — Les doigtés des deux premières mesures sont marqués par Beethoven lui-même.

2° *Adagio* $\frac{3}{4}$, en FA. . . . . Type LS.

EXP. Th. de *lied*, A.
— Pont.
— Th. B, à la *D*.
RÉEXP. Th. A, à la *T*., enchaîné à
— Th. B, à la *T*.

3° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *fa*. . . . . Type M.

MENUET : Th. A. (1) et dév. de A.
Trio en FA.
Da capo.

REM. — Les doigtés de la descente en sixtes du *trio* sont marqués par Beethoven.

(1) Ce thème a été cité ci-dessus, p. 304.

4° *Prestissimo* ¢, en *fa* (1). . . . . Type R.

Ref. 1 : Th. A, enchaîné à
Coupl. 1 : Th. B, en *ut*.
Coupl. 2 : Elém. nouv. en *LA* ♭.
Ref. 2 : Th. A, enchaîné à
Coupl. 3 : Th. B, à la *T*.

Rem. — Cette forme ne tient du Rondeau que par le thème différent qui constitue le *deuxième couplet*, et remplace le *développement*.

Sonate op. 2 n° 2. — Dédiée à J. Haydn.
— Composée en 1795.
— Éditée en mars 1796, chez Artaria.
— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro vivace* $\frac{2}{4}$, en *LA*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, en *deux* éléments (*a* et *a''*).
— Pont vers la *D*.
— Th. B { *b'*, en *mi*. / *b''* (tiré de *a*) en *MI*. / *b'''* (tiré de *p*.)
Dév. par *a'*.
— par *a''* en *FA*.
Réexp. normale.

2° *Largo appassionato* $\frac{3}{4}$, en *RÉ* (2). . . . . Type LL.

I. Th. de *lied*, à la *T*.
II. Section modulante.
III. Th. à la *T*.
IV. Dév. du Th.
V. Th., à la *T*.

Rem. — Le thème de ce *Largo* semble être une esquisse de l'*Andante* du Trio op. 97.

3° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *LA*. . . . . Type M.

MENUET { *a*, à la *T*. / *b*, en *sol* ♯. / *a*, à la *T*.
Trio, en *la*.
Da capo.

Rem. — Malgré son titre *Scherzo*, cet *Allegretto* doit être considéré comme un *Menuet*, par la forme de son thème (3).
Le *trio* est écrit d'après un chant slave.

4° *Rondo grazioso* C, en *LA*. . . . . Type RS.

Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : P. et th. B, à la *D*.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Elém. nouv. en *la*.
Ref. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B à la *T*.
Ref. 4 : Th. A.
Coupl. 4 : Dév. du th. A.
— — du coupl. 2.
Ref. 5 : Période initale de A.
— Conclusion

Rem. — Rondeau-Sonate tout à fait conforme au type étudié ci-dessus (p. 312).
Le thème B est très peu important et change de rythme, quand il revient au *troisième couplet*, disposition fréquente chez Mozart.

(1) Haydn, tout en trouvant que Beethoven « avait encore beaucoup à apprendre », appréciait hautement ce finale, appelé par les critiques d'alors « une indécente monstruosité ».

(2) C'est cette pièce qui a été analysée ci-dessus (p. 291 et suiv.) dans la *section technique*, comme modèle du type *lied développé* en *cinq* sections (LL).

(3) Ce thème a été cité ci-dessus, p. 304, avec celui du *Menuet* de la Sonate précédente (op. 2 n° 1).

Sonate op. 2 n° 3. — Dédiée à J. Haydn.
— Composée en 1795. — Éditée en mars 1796, chez Artaria.
— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.):

1° *Allegro con brio* C, en UT. . . . . Type S.

Exp. Th. A.
— Pont.
— Th. B. { b en *sol*. / b'' en SOL (tiré de *p*.) / b'''.
Dév. par b'''.
— par *a*.
Réexp. normale,
— avec *Dév. terminal*, cadence et dernière réexp. de A.

Rem. — Suivant un ancien usage italien, le thème B entre par la *dominante mineure* (*sol*) et change de mode ensuite.

2° *Adagio* $\frac{2}{4}$, en MI. . . . . Type LL.

I. Th. binaire à la *T*.
II. Section modulante.
III. Th. à la *T*.
IV. Dév. du th. et de la section II.
V. Th. à la *T*.

3° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en UT. . . . . Type M.

SCHERZO: Th. développé à la *T*.
Trio en *la*.
Da capo et *Coda*.

Rem. — Le thème du *Scherzo* de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn est, sans doute, inspiré de celui-ci.

4° *Allegro assai* $\frac{6}{8}$, en UT. . . . . Type RS.

Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : P. et th. B à la *D*.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Elément nouveau en FA.
Ref. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B. à la *T*.
Ref. 4 : Th. A, avec cadence et *Coda*.

Sonate op. 49 n° 2. — (Sans dédicace).
— Composée en 1796.
— Éditée en janvier 1805, au Bureau des Arts et de l'Industrie.
— En *deux* mouvements (S. R.) :

1° *Allegro ma non troppo* ¢, en SOL. . . . . . . Type S.

Exp. Th. A, enchaîné à
— Th. B (b', b'', b''') en RÉ.
Dév. réduit à 14 mesures.
Réexp. normale.

Rem. — Le début du th. B. est identique à celui de la *seconde idée* dans la pièce initiale de la Sonate pour deux pianos de Mozart.

2° *Tempo di Minuetto* $\frac{3}{4}$, en SOL. . . . . Type R.

Ref. 1 : Th. A., à la *T*.
Coupl. 1 : Th. B, à la *D*.
Ref. 2. Th A.
Coupl. 2 : Elém. nouv., en UT.
Ref. 3 : Th. A. et *Coda*.

Rem. — Le *refrain* (A) est le thème du Menuet du Grand Septuor, op. 20; mais ce thème est traité ici en Rondeau, malgré son rythme de Menuet.

Sonate op. 7. — Dédiée à la comtesse Babette von Keglevics. — Composée en 1796. — Éditée en octobre 1797, chez Artaria. — En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro molto e con brio* $\frac{6}{8}$, en *MI*♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A.
— P., avec préparation tonale du
— Th. B { *b'* modulant. *b''*. *b'''* avec *coda* en *SI*♭.
Dév. par *a*.
— par *coda* de *b'''*.
Réexp. normale,
— avec *Dév. term.* par *b'*.

Rem. — La phrase *b'* du *second thème* (B) contient une modulation assez éloignée, en *UT*.

2° *Largo, con gran espressione* $\frac{3}{4}$, en *UT*. . . . . Type LS.

Exp. Th. de *lied* A, à la *T*.
— Th B, modulant.
Réexp. Th. A, à la *T*.
— Th. B, à la *T*.
— Conclusion.

3° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en *MI*♭. . . . . Type M.

MENUET : Th. développé à la *T*.
Trio en *mi*♭.
Da capo.

4° *Rondo. Poco allegretto e grazioso* $\frac{2}{4}$, en *MI*♭. . . . Type R.

Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : P. et th. B, à la *D*.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Elém. nouv. en *ut*.
Ref. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B, à la *T*.
Ref. 4 : Th. A.
Coupl. 4 : Dév. et phrase concluante.

Rem. — Ce Rondeau est le premier qui se termine par une phrase concluante différente du *refrain*.

Sonate op. 10 n° 1. — Dédiée à la comtesse de Browne (1). — Composée en 1797. — Éditée en septembre 1798, chez Eder, à Vienne. — En *trois* mouvements (S. L. S.) :

1° *Allegro molto e con brio* $\frac{3}{4}$, en *ut*. . . . . Type S.

Exp. Th. A.
— Pont mélodique.
— Th. B { *b*. *b''* (rythme de *a*). *b'''* tiré de *p*.

Rem. — La première phrase *b* de la *seconde idée* (B) est la reproduction d'un thème de Haydn appartenant à la Sonate qui porte le n° 58 1°. Ce même thème reparaît dans plusieurs autres œuvres de Beethoven.

(1) Voici comment furent jugées les trois Sonates op. 10, lors de leur apparition, par l'*Allgemeine Musik Zeitung* (1799) : « L'abondance des thèmes amène Beethoven à accumuler des pensées sans ordre et dans de bizarres groupements, de telle sorte que son art paraît artificiel et reste obscur. »

Dév. par *a*.
— par thème nouveau, amplification de *p*, en *fa* et *si* ♭.
— par marche vers la *D*.
Réexp. Th. A.
— P. vers *fa*
— fausse entree de *b'* en *FA*.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) à la *T*.

Rem. — Observer ici la vérification de ce qui a été dit de l'influence de la modulation en *FA* dans les œuvres de Beethoven en *MI* ♭ ou *ut*. La fausse entrée de *b'* en *FA* semble ici une esquisse de l'entrée de cor en *FA*, dans la IIIe Symphonie (en *MI* ♭).

2° *Adagio molto* $\frac{2}{4}$, en *LA* ♭. . . . . Type LS.

Exp. Th. binaire A, à la *T*.
— Pont modulant.
— Th. B, à la *D*.
Réexp. Th. A., à la *T*.
— Pont modulant.
— Th. B, à la *T*.
— Phrase concluante.

3° *Prestissimo* ¢, en *ut*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, enchaîné à
— Th. B { *b'* en *MI* ♭. / *b''* tiré de *a*. / *b'''*.
Dév. réduit à 11 mesures.
Réexp. normale,
— avec petit *Dév. terminal*.

Rem. — C'est la première fois que Beethoven emploie cette forme S (mais en mouvement plus rapide) à titre de *finale*.

Sonate op. 10 n° 2. — Dédiée à la comtesse de Browne. — Composée en 1797. — Éditée en septembre 1798, chez Eder. — En *trois* mouvements (S. M. S.) :

1° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en *FA*. . . . . Type S.

Exp. Th. A (*a'* et *a''*).
— Pont.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) en *UT*.
Dév. par *coda* de *b'''*, vers la *D*. de *ré*.
— rentrée de *a* en *RÉ*.
Réexp. par *a''* en *FA*.
— P. et th. B (*b'*, *b''*, *b'''*).

Rem. — Le thème A se décompose en *deux* éléments, et c'est le *second* (*a''*) qui marque le début de la véritable *reexposition* au ton principal *FA*.

2° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *fa* (1). . . . . Type M.

SCHERZO : Th. (*a*, *b*, *a*).
Trio en *RÉ* ♭.
Da capo avec modification agogique.

Rem. — Le rythme du thème est par *quatre* mesures. Ce *Scherzo* offre une grande analogie avec celui de la Ve Symphonie.

3° *Presto* $\frac{2}{4}$, en *FA*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, enchaîné à
— Th. B (rythme de *a*) en *UT*.
Dév. rythmique de *a*.
— repos par th. B, exp. en *RÉ*.
Réexp. Th. A, enchaîné à
— Th. B, en *FA*.
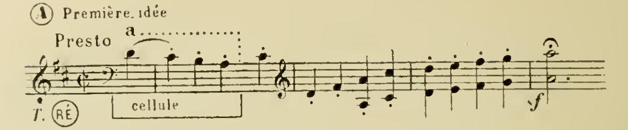
Rem. — Ce finale est sur un rythme unique. Le thème A offre une analogie avec le *fugato* qui se trouve dans l'*Andante* de la Ire Symphonie (1799).

(1) Ce *Scherzo* a été analysé ci-dessus (p. 305) dans la *section technique*, comme modèle du type M.

Sonate op. 10 n° 3. — Dédiée à la comtesse de Browne. — Composée en 1797. — Éditée en septembre 1798, chez Eder. — En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :
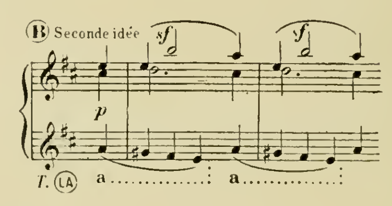
1° *Presto* ₵, en *RÉ*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, dont la cellule initiale (*a*) fait le fond des deux idées et des développements :



— Pont mélodique de *si* à *LA*.

— Th. B { *b'* par la cellule *a*, en *LA*. *b''* rythme de A. *b'''* *coda*. }
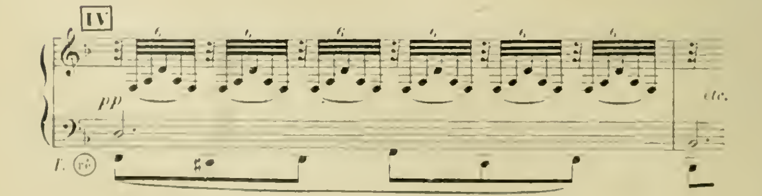


Dév. rythmique de A

Réexp. normale,
— avec *Dév. term.* de la cellule *a* et conclusion.

2° *Largo e mesto* $\frac{6}{8}$, en *ré*. . . . . Type LL.

I. Th. binaire, à la *T*.
— repos médian en *UT*.
— cadence en *la*.
II. Section modulante, de *FA* à *re*.
III. Th. à la *T*.
— repos médian en *SI ♭*.
— cadence à la *T*.
IV. Dév. de la sect. II et du th.
V. Concl. par le th. en fragments.

Rem. — La construction tonale du thème est différente à chacune de ses expositions. La première fois, il module en *UT* et conclut à la *D.* ; la deuxième fois, il module en *SI ♭* et conclut à la *T.* ; la troisième fois, il est réduit à des fragments, sur la *T.*
La IVᵉ section contient un admirable modèle de dév. *dynamique*, qu'il convient de signaler :
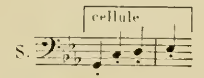


3° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en *RÉ*. . . . . Type M.

MENUET (*a*, *b*, *a* et conclusion).
Trio en *SOL*.
Da capo.
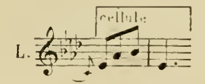
4° *Rondo. Allegro* C, en *RÉ*. . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : Pont et th. B à la *D*.
REF. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Elément nouveau.
REF. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : Pont et th. B à la *T*.
REF. 4 : Th. A et *Coda* conclusive.

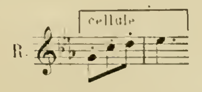
Sonate op. 13. — Dédiée au prince Karl von Lichnowsky.
— Composée en 1798.
— Éditée en 1799 chez Eder, sous le titre *Grande Sonate Pathétique*.
— En *trois* mouvements (S. L. R.). — Cette œuvre, la plus avancée et la plus complète comme structure, assurément, de toutes celles qui appartiennent à la *première manière*, offre un exemple de véritable *cellule cyclique*, influençant directement chacun de ses *trois* mouvements constitutifs ; dans le premier (S), la cellule (contenue implicitement dans l'introduction) forme la phrase initiale (*b'*) de la *seconde idée* :



dans le deuxième (L), on en retrouve la trace dès les premières mesures :



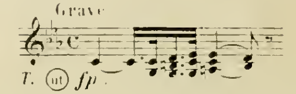
dans le final (R), la même cellule orme également le thème du *refrain* :



La Sonate débute par une introduction *Grave*, d'une nature toute différente de celle des autres introductions qui se rencontrent dans la première manière. Elle se mêle, en effet, d'une façon étroite à la marche du premier mouvement, se posant en antagoniste de la première idée et prenant une part active au développement pour reparaître à la fin, vaincue et démembrée. Cet emploi du thème d'introduction est rare chez Beethoven, et nous ne le retrouverons plus que dans les derniers Quatuors.
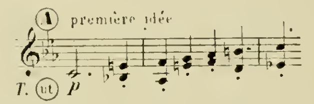
1 *Grave* C, et *Allegro molto e con brio* ₵, en *ut*. . . Type S.

Exp. *Introd. Grave* 1, à la *T.*



Le dessin ainsi présenté dans l'*introduction* contient les notes caractéristiques (*ut, ré, mi* ♭) de la *cellule cyclique*; il s'expose en une phrase de forme binaire : après une cadence médiane au *Relatif* (*MI* ♭), il repart vers la *D.* d'*ut* et s'enchaîne à l'*Allegro*.
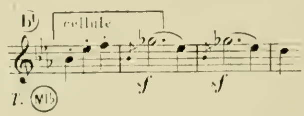
— Th. A., *première idée* qui ne termine pas et s'infléchit vers la *D.* :



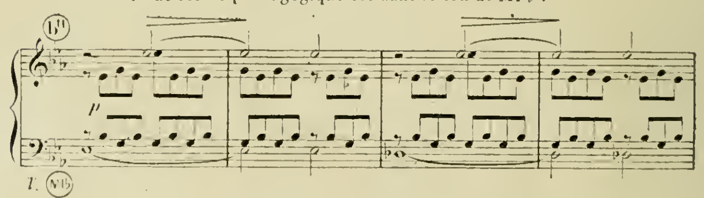
— Pont assez court issu de l'idée A et préparant le ton de *mi* ♭ par sa *D.*

— Th. B, *seconde idée* en *trois* phrases (*b* , *b''*, *b'''*) :

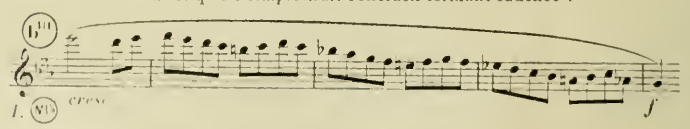
— — *b'* s'établit au ton de *mi* ♭ et module ensuite :



— — *b''* de forme plus agogique est dans le ton de *MI* ♭ :



— — *b'''* n'est qu'un simple trait conclusif formant cadence :



— — ce trait est suivi d'un rappel du thème A.

— *Grave* 2. Le thème de l'*introduction* reparaît ici en *sol* ; mais il semble mutilé et meurtri : il quitte ce ton, comme pour s'échapper, et se dirige vers le ton de *mi* ♮, où va commencer une véritable lutte (1) entre les deux thèmes principaux de l'œuvre.

(1) C'est évidemment cette lutte à laquelle Beethoven faisait allusion lorsqu'il disait à Schindler : « Deux principes également dans la partie médiane de la Pathétique... » (Voir ci-dessus, p. 262, en note.)

Dév. : le dessin rythmique du *pont*, issu de l'idée A, se pose en antagoniste du thème du *Grave*, dont le mouvement est devenu plus vif :



— Ce combat entre les deux thèmes de caractère contrastant, n'est pas de longue durée : parti de *mi* ♮, il aboutit bientôt à la *D.* d'*ut*, où une sorte de joyeuse fanfare amène la *réexposition*.

Réexp. Th. A., qui s'amplifie un peu avant l'entrée de la *seconde idée*.

— Th. B { *b'* en *fa* (1) modulant vers la *D.* d'*ut*. *b''* en *ut*. *b'''* en *ut*. }

— *Grave* 3. Le thème de l'*introduction* reparaît ici une dernière fois, sur la *D.* ; mais son accord initial a disparu, comme si le combat l'avait privé d'un de ses membres ; vaincu définitivement par le thème A, il lui cède la place, et celui-ci, seul, termine joyeusement la pièce, assez différente, comme on voit, du cadre conventionnel du type S.
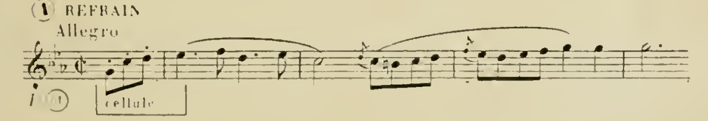
° *Adagio cantabile* $\frac{2}{4}$, en *LA* ♭. . . . . Type LL.

I. Th. primaire à la *T.* (*LA* ♭) avec reprise textuelle.
II. Élément mélodique nouveau.
III. Th., sans reprise, à la *T.*
IV. *Dév.* d'un élém. nouveau modulant de *la* ♭ à la *D.* de *LA* ♭.
V. Th. avec reprise, à la *T.*, gardant le rythme en triolets de la section précédente.
— *Coda* conclusive.

Rem. — Cette pièce lente, en forme de grand *Lied* à *cinq* sections, n'a d'autre particularité que la relation thématique qui relie plus ou moins nettement les dernières notes de son dessin initial (voir ci-dessus, p. 333) avec la cellule générale de toute l'œuvre.

3° *Rondo. Allegro* ₵, en *ut*. . . . . Type R.

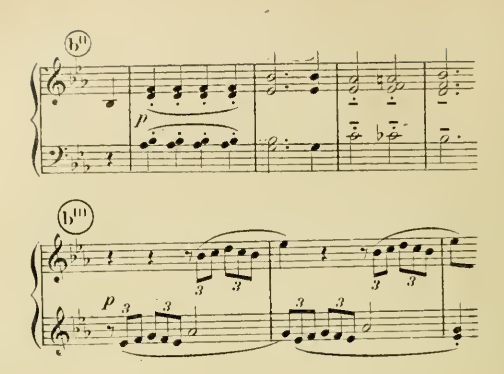
Ref. 1 : Th A à la *T.* Ce thème est formé par la cellule générale :



Coupl. 1. consistant en un *pont* très court suivi d'une véritable *seconde idée* (B) en *trois* phrases (*b'*, *b''*, *b'''*), au *Relatif*, *MI* ♭ :



(1) Peut-être y a-t-il ici encore un exemple de la tendance précédemment signalée (p. 322) de l'auteur à moduler vers *FA*, dans les compositions écrites avec trois bémols à la clé, c'est-à-idre en *ut*, comme celle-ci, ou en *MI* ?



Ref. 2 : Th. A, à la *T.*

Coupl. 2 : Élément nouveau, comme dans tout Rondeau de ce type; ce dessin, plus calme, s'expose en *LA* ♭.

Ref. 3 : Th. A., enchaînant sans transition à la *seconde idée.*

Coupl. 3 : Sorte de résumé du th. B, à la *T.*, réduit à ses deux premières phrases (*b'* et *b''*) seulement.

Ref. 4 : Th. A. suivi d'une importante conclusion, dans laquelle se produit (*neuf* mesures avant la fin) une sorte de rupture sur la *D.* de *LA* ♭. A ce moment apparaît un souvenir du thème du *refrain*, privé de sa note initiale (de la même manière que le thème de l'*introduction*, à la fin du premier mouvement). Bien qu'il n'y ait aucune indication dans les premières éditions de cette Sonate, il est évident que ces *six* mesures (rappel du th. A) doivent s'exécuter plus lentement et avec une certaine hésitation, pour mieux préparer l'explosion du trait fulgurant qui termine l'œuvre.

Tout ce finale est éminemment expressif : on ne doit point l'interpréter « à la Haydn », comme il arrive trop généralement. W. de Lenz l'a fort bien dit (1) : « Il faut savoir élever ce Rondeau à une expression *pathétique.* »

Sonate op. 14 n° 1. — Dédiée à la baronne von Braun.
— Composée en 1798.
— Éditée en décembre 1799, chez Mollo, à Vienne.
— En *trois* mouvements (S. M. R.) :

1° *Allegro* C, en *MI*. . . . . Type S.

Exp. Th. A., à la *T.*
— P. par *a.*
— Th. B. (*b* , *b''*, *b'''*) en *SI.*
Dév. par th. A.
Reexp. normale avec conclusion.

(1) *Op. cit.*, vol. I, p. 134.

2° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *mi*. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. A et dév. de A.
Trio en *UT*.
Da capo avec *coda* spéciale.

3° *Rondo. Allegro commodo* ¢, en *MI*. . . . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : P. et th. B., à la *D*.
REF. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Élém. nouv. en *SOL*.
REF. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B., à la *T*.
REF. 4 : Th. A et conclusion.

Sonate op. 14 n° 2. — Dédiée à la baronne von Braun (1).
— Composée en 1798. — Éditée en décembre 1799, chez Mollo.
— En *trois* mouvements (S. L. R.) :

1° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en *SOL*. . . . . Type S.

EXP. Th. A, à la *T*.
— Pont mélodique.
— Th. B (*b* , *b'*, *b'''*) en *RÉ*.
DÉV. par *a* en *sol* et *b'* en *SI*♭.
— *marche* par *a*.
— *repos* par *a* en *MI*♭.
— conduit.
RÉEXP. normale avec conclusion par A.

2° *Andante* C, en *UT*. . . . . Type LV.

Th. de *lied* et *quatre* variations.

3° *Scherzo. Allegro assai* $\frac{3}{8}$, en *SOL*. . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A. à la *T*.
Coupl. 1 : Période accessoire en *mi*.
REF. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : P. et elém. nouv. en *UT*.
REF. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. vers *D*. de *FA*.
REF. 4 : Th. A, rentrant par *FA* au ton principal.
Coupl. 4 : Conclusion mélodique de A, en *SOL*.
REF. 5 : Th. A, avec *Coda*.

REM. — Le thème A, malgré le titre *Scherzo*, est un thème de *Menuet* ; mais la forme de cette pièce est bien celle du *Rondeau*.

Sonate op. 49 n° 1. — (Sans dédicace).
— Composée en 1799.
— Éditée en janvier 1805, au Bureau des Arts et de l'Industrie

(1) Ces deux Sonates, op. 14, sont celles à propos desquelles Schindler explique les idées de Beethoven sur les *deux principes* antagonistes dont nous avons parlé ci-dessus (p. 262) : « *das bittende Prinzip und das widerstrebende Prinzip.* »

— En *deux* mouvements (S. R.) :

2° *Andante* $\frac{2}{4}$, en *sol*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T*, enchaîné à *B*.
— Th. B, très court, en *SI* ♭.
Dév. par *b*.
Réexp. normale.

2° *Rondo. Allegro* $\frac{6}{8}$, en *SOL*. . . . . Type R.

Ref. 1 : Th. A, à *la T*.
Coupl. 1 : P. et th. B, en *SI* ♭.
Ref. 2. Th. A.
Coupl. 2 : P. et th. B, en *SOL*.
Ref. 3 : Th. A. et conclusion.

Sonate op. 22. — Dédiée au comte de Browne.
— Composée en 1800.
— Éditée en 1802, chez Hofmeister, à Leipzig, sous le titre *Grande Sonate*.
— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro con brio* C, en *SI*♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A (*a'* et *a''*) à la *T*.
— Pont par *a'*.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) en *FA*.
Dév. par *a'* et *coda* de *b'''*.
— *marche* par modulations sombres : de *sol* à *fa* par *SD*.
Reexp. normale.

2° *Adagio con molt' espressione* $\frac{9}{8}$ en *MI*♭ . . . . . . Type SL.

Exp. Th. A, à la *T*.
— Pont mélodique.
— Th. B, en *si*♭.
Dév. par *a*.
Réexp. normale.

Rem. — Seul exemple d'un mouvement lent (L) ayant *tous* les éléments du type S, *y compris le développement*.

3° *Menuetto* $\frac{3}{4}$, en *SI*♭. . . . . Type M.

MENUET : Th. A et dév. de A.
Trio en *sol*.
Da capo.

4° *Rondo. Allegretto* $\frac{2}{4}$, en *SI*♭. . . . . Type R.

Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : Th. B, de *SI* ♭ à *FA*.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Th. B, en *SI* ♭, et élément nouveau.
Ref. 3 : Th. A, avec variation.
Coupl. 3 : Th. B, en *SI*♭.
Ref. 4 : Th. A (autre variation) et phrase concluante.

10. — SONATES POUR PIANO. — DEUXIÈME MANIÈRE (1801 A 1815).

La *deuxième manière* (transition) apparaît dès l'année 1801 : on sent alors chez Beethoven une sorte d'inquiétude, la préoccupation de faire autrement que ses devanciers et de les surpasser, s'il se peut, par quelques géniales mais incomplètes innovations. Dans ses nouvelles œuvres, souvent très proches déjà de la perfection, il se garde bien de répudier les anciennes formes établies : il s'efforce au contraire de les adapter à l'état de sa pensée et de ses aspirations, désormais incompatibles avec le vieux « formulaire musical » un peu conventionnel, dont il s'était contenté jusqu'alors.

Dans les op. 26 et 27 n° 1, il essaie d'abandonner totalement la pièce de forme Sonate (S); mais bientôt il sent que ce point d'appui indispensable ne peut être complètement supprimé de la Sonate sans compromettre son équilibre ; il affecte alors le type S au finale (op. 27 n° 2, op. 31 n° 2, op. 31 n° 3, op. 57 et op. 81) et abandonne presque totalement la forme Rondeau (type R) en créant, pour remplacer ce mouvement gai et alerte, un type nouveau greffé sur l'ancienne forme du Menuet : le Scherzo beethovénien. Peu après, repris par sa passion pour la haute architecture, ce n'est plus seulement le Rondeau qu'il proscrit, mais toutes les autres formes adoptées jusqu'alors pour les différents mouvements, et cela au bénéfice exclusif du type S, qu'il laisse régner en maître sur toute la construction : à cette époque de sa vie, nous rencontrons des œuvres comme les Sonates pour piano, op. 31 n° 3, op. 57 et op. 81 ; pour violon, op. 47 ; pour violoncelle, op. 69 (sans parler des trois Quatuors à cordes, op. 59), dont presque toutes les pièces (parfois jusqu'à *trois* sur *quatre*) sont construites dans la forme Sonate proprement dite (type S).

Les conventions mélodiques et harmoniques ne sont pas moins transgressées par Beethoven, à partir de cette période, que les grandes conventions rythmiques dont Mozart ne s'écarte jamais ; nous voyons des phrases de mode *mineur* s'assombrir vers les *quintes graves* et s'arrêter, comme épuisées, sur cette *dominante réelle* de leur mode, pour remonter ensuite, en douloureux efforts, vers la *tonique* d'où elles sont tombées (1) ; nous assistons à des échanges rythmiques entre les idées d'une même pièce (op. 57) et à des innovations dans les rapports entre les tonalités de ces idées (op. 53), toutes dispositions dont on ne trouve nulle trace dans la *première manière*.

(1) Voir notamment l'*Adagio* initial de l'op. 27 n° 2 et la pièce lente symbolisant l'*Absence*, dans la Sonate, op. 81 (*Lebewohl*).

Sonate op. 28. — Dédiée à Joseph de Sonnenfels.

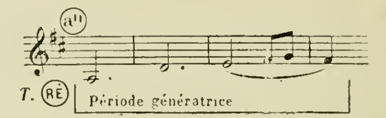
— Composée en 1801.

— Éditée en 1801, au Bureau des Arts et de l'Industrie (intitulée *Sonate Pastorale* dans l'édition Cranz, de Hambourg).

— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en RÉ. . . . . Type S.

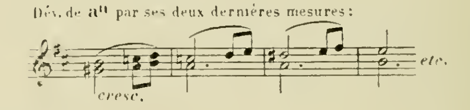
Exp. Th. A (*a'* et *a"*) ; la période *a'* que nous avons citée ci-dessus (p. 246) n'est qu'une fonction de *SD.*, dans laquelle apparaît un *septième degré baissé* (*ut* ♮) nullement modulant ; la véritable *période génératrice* est dans l'élément *a"*:
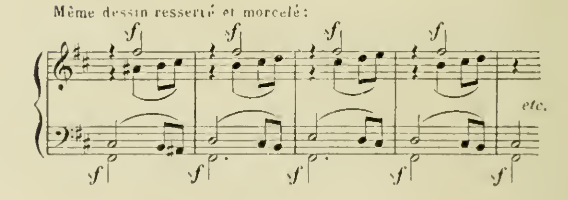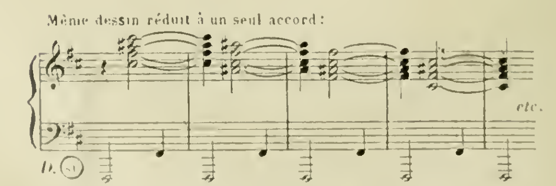


— Pont mélodique préparant la *seconde idée* et contenant toute la phrase *b'*, mais en forme modulante.

— Th. B { *b'* en LA. / *b"* répétition de *b* une tierce plus haut. / *b'''* complément.

Dév. tiré tout entier de la période génératrice *a"*, qui se condense peu à peu en elle-même et finit par s'éliminer complètement. Il convient d'indiquer ici les états successifs de cette période *a"*, véritable modèle d'*élimination*, aboutissant à la *D.* de *si :*







Réexp. normale avec conclusion par la période génératrice *a"*.

2° *Andante* $\frac{2}{4}$, en *ré*. . . . . Type L.

I. Th. de *lied* avec reprises, en *ré*.
II. Elément nouveau en *RÉ*.
III. Th. en *ré* avec variations.
— conclusion par l'élément II.

3° *Scherzo. Allegro vivace* $\frac{3}{4}$, en *RÉ* (1). . . . . . . Type M.

MENUET : Th. A et dév. de A.
Trio en *si*.
Da capo.

REM. — Malgré son titre, cette pièce est un *Menuet* par le rythme de son thème.

4° *Rondo. Allegro ma non troppo* $\frac{6}{8}$, en *RÉ*. . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : P. et th. B, à la *D*.
REF. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Élém. nouv. en *SOL* (rythme de A).
REF. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B, à la *T*.
— fausse rentrée de A, à la *SD*.
REF. 4 : Variation concluante de A.

Sonate op. 26. — Dédiée au prince Karl von Lichnowsky.
— Composée en 1801.
— Éditée en mars 1802, chez Cappi, à Vienne.
— En *quatre* mouvements (L. M. M. R.) (2) :

1° *Andante con Variazioni* $\frac{3}{8}$, en *LA* ♭ (3). . . . . Type LV.

Th. de *lied* avec *cinq* variations et phrase concluante complétant le thème.

2° *Scherzo. Allegro molto* $\frac{3}{4}$, en *LA* ♭. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. A et dév. de A.
Trio en *RÉ* ♭, à la *SD.*, avec *rentrée*.
Da capo.

3° *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante* C, en *la* ♭. . . . . Type M.

MARCHE : Th. de *lied* :
{ *a* en *la* ♭, vers *RÉ-MI* ♭♭.
{ *b* de *RÉ* à *la* ♭.
{ *a'* conclusion.
Trio en *LA* ♭.
Da capo avec *Coda*.

REM. Malgré son caractère, cette *Marche* n'est pas autre chose qu'une forme M.

(1) Opinion de l'*Allgemeine Musik-Zeitung* (1802, p. 190) sur cette Sonate : « Le premier morceau et le troisième sont originaux jusqu'à l'extraordinaire, jusqu'à l'aventureux. »

(2) Cette Sonate est la première qui ne contienne aucun mouvement du type S. Il en sera de même de la suivante (op. 27 n° 1) et de l'op. 54 (voir ci-après, p. 353).

(3) Lire dans W. de Lenz (*op. cit.*, vol. II, p. 150) l'anecdote sur le *trille* de la vingt-troisième mesure de cet *Andante*.

4° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en *LA* ♭. . . . . Type R.

Ref. 1 : Dessin A à la *T*.
Coupl. 1 : Dessin analogue B à la *D*.
Ref. 2 : Dessin A.
Coupl. 2 : Dessin analogue, en *ut*.
Ref. 3 : Dessin A.
Coupl. 3 : Même dessin que B à la *T*. avec conclusion à la *T*.

Rem. — Ce Rondeau, sorte de *mouvement perpétuel*, n'a pas de thème très caractérisé, ni de *refrain* final.

Sonate op. 27 n° 1. — Dédiée à la princesse von Liechtenstein.

— Composée en 1801.

— Éditée en mars 1803, chez Cappi, sous le titre *Sonata quasi una Fantasia.*

— En *trois* mouvements, enchaînés (L. M. R.) :

1° *Andante* ₵ et *Allegro* $\frac{6}{8}$, en *MI* ♭ . . . . Type LL.

I. *Andante* : th. binaire à la *T*.
II. — élém. nouv. en *MI* ♭.
III. — th. à la *T*.
IV. *Allegro* : élém. nouv. en *UT*.
V. *Andante* : th. à la *T*.

Rem. — Sauf le mouvement différent de la ive section, ce morceau est tout à fait conforme au type *lied développé*. — L'indication de l'enchaînement au morceau suivant est indépendante de sa construction.

2° *Allegro molto e vivace* $\frac{3}{4}$, en *ut*. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. A et dév. de A.
Trio en *LA* ♭ (rythmique).
Da capo, avec modification agogique tout à fait analogue à l'exemple cité ci-dessus (p. 305).

Rem. — L'indication d'enchaînement à l'*Adagio* est également indépendante de la construction de ce *Scherzo*.

3° *Adagio con espressione* $\frac{3}{4}$, en *LA* ♭ (1) et *Allegro vivace* $\frac{2}{4}$, en *MI* ♭. . . . . Type R.

Introduction : *Adagio*.
— phrase de *lied* à la *SD*. enchaînant au *finale*.
Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : P. (par *a*).
— Th. B. (*b'* et *b"*) en *SI* ♭.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : dév. de *a* (autre rythme).
— dev. de *b'* vers la *D*.
Ref. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B en *MI* ♭ avec cadence à la *D*.
— 1re période de l'*Adagio* à la *T*. et cadence.
— Conclusion par rythme *a*.

Rem. — Cette phrase de *lied*, servant d'*introduction* au finale dont elle est inséparable, y occupe la fonction de *SD*. au debut et de *T*. à la fin, comme dans une cadence plagale. — Ce thème de *lied* semble être une esquisse de celui qui sera applique par Beethoven au personnage de Florestan, dans *Fidelio*.

(1) On a signalé dans la *section technique* du présent chapitre (p. 301 et 323) le cas particulier de cette *phrase lente d'introduction* au *finale*.

Sonate op. 27 nº 2. — Dédiée à la comtesse Juliette Guicciardi.
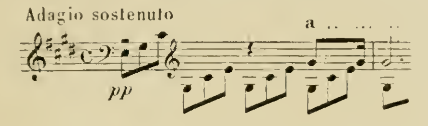
— Composée en 1801.

— Éditée en mars 1803, chez Cappi, sous le titre *Sonata quasi una Fantasia dedicata alla madamigella contessa Giulietta di Guicciardi.*

— En *trois* mouvements (L. M. S) :

1° *Adagio sostenuto* ₵, en *ut*♯(1). . . . . Type L.

I. Th. de *lied* allant de la *T.* à la *SD.*, laquelle doit être considérée ici comme une véritable *dominante* de mode *inverse*. Ce th. est construit sur le même arpège de *T.*, qui reviendra dans le *Presto*, en forme violente et agitée, aboutissant toujours à un appel répété du *sol*♯(*a*):



II. Dév. du th. et du dessin d'accompagnement.

III. Th. à la *T.* avec cadence conclusive par la *sixte napolitaine* (2).

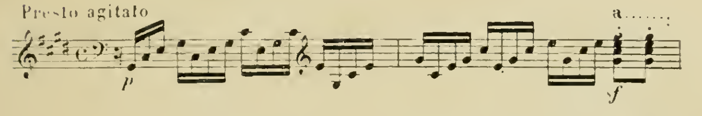
2° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *RÉ*♭-*UT*♯. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. A et dév. de A.
Trio en *RÉ* ♭.
Da capo.

REM. — Ce *Scherzo* doit être joué immédiatement après l'*Adagio*, mais il n'y a pas d'enchaînement réel.

3° *Presto agitato* C, en *ut*♯. . . . . Type S.

EXP. Th. A, infléchi vers la *D.*, et reproduisant l'appel du *sol*♯ (*a*), à la fin de l'arpège initial de *T.* :



— Th. B { *b* mélodique. / *b''* plein d'une expression douloureuse. / *b'''* conclusion en *sol*♯.

REM. — La cadence par la *sixte napolitaine* (demi-ton supérieur) apparait à la fin de *b'* et de *b''*.

(1) Dans la première édition, Beethoven met cette indication pour l'*Adagio* : *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.*

Le nom de *Mondscheins-Sonate* (Sonate du Clair de lune) par lequel on désigne souvent cette Sonate, ou plutôt son *Adagio* initial, ne vient nullement de Beethoven : c'est le critique et musicographe Rellstab, qui avait cru pouvoir comparer cette œuvre à une excursion nocturne sur le lac des Quatre-Cantons.

Il est plus vraisemblable que cette Sonate est liée, dans l'esprit et le cœur de Beethoven, à son amour malheureux pour Giulietta Guicciardi, qui avait alors dix-sept ans. C'est pendant l'été 1802 que les parents de la jeune fille refusèrent sa main à l'auteur. Cette rupture, coïncidant avec les premiers symptômes de sa surdité, causa à Beethoven un douloureux accablement : on en trouve la trace dans le Testament d'Heiligenstadt, qui date d'octobre 1802. En novembre 1803, Giulietta Guicciardi épousa le comte de Gallemberg. Voir à ce sujet la conversation rapportée par Schindler (*op. cit.*, p. 279).

(2) Voir ci-dessus (p. 248) l'explication relative à cette sorte de cadence.

DÉV. par *a*, puis *b'*, vers la *SD.* modulant à la *sixte napolitaine.*
RÉEXP. Th. A, suivi immédiat de
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) en *ut ♯*.
— *Dév. term.* par *b'* exp. à la *T.*
— Conclusion par *b'''*.

— Cette même cadence revient dans le développement et affirme la symétrie établie entre l'*Adagio* initial et le *Presto* par l'arpège ascendant de tonique et l'appel du *sol* (*a*).

Sonate op. 31 n° 1. — (Sans dédicace).

— Composée en 1802. — Éditée en 1803, chez Naegeli, à Zurich, dans le *Répertoire du Claveciniste.*

— En *trois* mouvements (S. L. R.):

1° *Allegro vivace* $\frac{2}{4}$, en SOL. . . . . Type S.

EXP. Th. A, en SOL.
— P. en deux élém. tirés de *a*.
— Th. B { *b'* en *SI.* / *b''* en *si*, modulant. / *b'''* concl. en *si.* }
DÉV. rythmique par élém. de *a*.
RÉEXP. Th. A, en SOL, suivi de B.
— Th. B { *b'* en *MI.* / *b''* de *mi* à SOL. / *b'''* en SOL. }
— *Dév. term.* par *a* (1).

REM. — C'est le premier exemple de l'emploi d'une tonalité voisine autre que la *dominante* ou le *relatif* pour la *seconde idée.*

2° *Adagio grazioso* $\frac{9}{8}$, en UT. . . . . Type L.

I. Th. de *lied*: *a*, à la *T.*
— *a*, infléchi à la *D.*
— *b* modulant.
— *a'*, à la *T.*
II. Élém. nouv. modulant.
III. RÉEXP. variée du th. A (*a*, *a*, *b*, *a'*).
— phrase concluante.

REM. — Ce thème a quelque analogie avec celui de l'air d'Ariel, dans la *Création*, de Haydn.

3° *Rondo. Allegretto* ₵, en SOL. . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A (*a'* et *a''*) avec reprise.
Coupl. 1 : P. et th. B en *RÉ.*
REF. 2 : Th. A (*a'* et *a''*).
Coupl. 2 : Dév. modulant de *a'* et *a''*.
REF. 3 : Th. A (*a'* et *a'*) avec reprise.
Coupl. 3 : P. et th. B, à la *T.*
— Péd. de *D.*
REF. 4 : Th. A, par fragments ralentis.
— Conclusion rapide.

REM. — Après cette Sonate, la forme Rondeau disparaît de l'œuvre de Beethoven, pour ne reparaître qu'à partir de l'op. 53.

Op. 31 n° 2. — (Sans dédicace).

— Composée en 1802. — Éditée en 1803, chez Naegeli.

— En *trois* mouvements (S. L. S.):

(1) A propos de ce développement terminal, on peut voir dans les *Notices biographiques sur Beethoven*, de F. Ries (p. 88), une anecdote relative aux quatre mesures qui y auraient été ajoutées par l'éditeur.

1° *Largo* et *Allegro* C, en *ré*. . . . . Type ● S.

Exp. Th. A (*a'* *Largo*, *a"* *Allegro*).
— Pont mélodique, par *a'*.
— Th. B (*b'*, *b"*, *b'''*) en *la*.
Dév. par *a'*, *a"* et *p*.
Réexp. Th. A, modifié :
— — *Largo* (*a'*) avec récitatifs.
— — *Allegro* (*a"*) modulant.
— Th. B (*b'*, *b"*, *b'''*) en *ré*.

Rem. — Le *Largo* initial (simple arpège de *dominante*) joue un rôle important dans la construction de cette pièce, où il reparaît, au début du *développement* et de la *réexposition*, avec des amplifications d'ordre presque dramatique.

2° *Adagio* $\frac{3}{4}$, en *SI* ♭ (1). . . . . Type LS.

Exp. Th. A, phrase *binaire*.
— Pont modulant vers la *D*. de *FA*.
— Th. B en *FA* et conduit mélod.
Réexp. Th. A à la *T*.
— P. modulant vers la *D*. de *SI* ♭.
— Th. B, en *SI* ♭ et conduit avec *Coda* concluante par *a*.

Rem. — Cette pièce lente étant du type LS (*Sonate sans développement*), on peut dire que la forme Sonate est celle de toutes les pièces de cette œuvre.

3° *Allegretto* $\frac{3}{8}$, en *ré*. . . . . Type S.
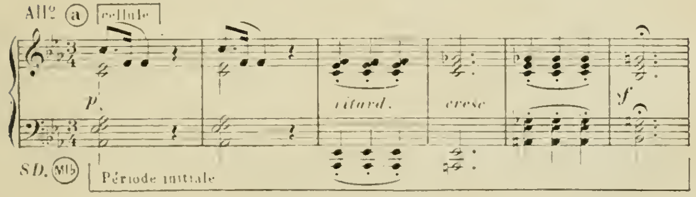
Exp. Th. A, à la *T*.
— Pont par rythme *a*.
— Th. B, en *la* (*deux* éléments) : *b'* à la *D*. (*la*) ; *b"* à la *T*. (*mi*).
Dév. par *a* vers les tons sombres.
— *repos* en *si* ♭.
Réexp. normale avec
— *Dév. term.* concluant par A.

Rem. — Le premier et le dernier morceau, tous deux de mode mineur, ont leur *second thème* (B) à la *dominante* vulgaire *mineure* et non au *relatif majeur*, suivant l'ancien usage abandonné par Beethoven.

Sonate op. 31 n° 3. — (Sans dédicace).
— Composée en 1802-1803. — Éditée en 1804, chez Naegeli.
— En *quatre* mouvements (S. S. M. S.) :

1° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en *MI* ♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T*. : la *cellule* (*a*) de sa période initiale reparaîtra, sous d'autres aspects mélodiques, dans le *Menuet* et dans le *Presto* :



— Pont par *a*.
— Th. B (*b'*, *b"*, *b'''*) en *SI* ♭.
Dév. par *a* vers *FA*.
Réexp. normale et *Dév. term.* par *a*.

Rem. — Observer la modulation en *FA* du *développement*, le ton principal étant *MI* ♭ (p. 322, note 2).

(1) C'est cet *Adagio* qui a été analysé ci-dessus (p. 296 et suiv.) dans la *section technique*, comme modèle du type *Lied-Sonate* (LS).
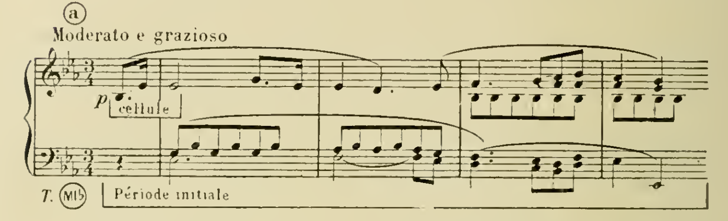
2° *Scherzo. Allegretto vivace* $\frac{2}{4}$, en *LA*♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T*.
— Pont.
— Th. B, court, en *MI*♭.
Dév. par *a* et par rythme *b*.
Réexp. normale.

Rem. — La qualification de *Scherzo* s'applique au caractère des thèmes : c'est bien un *divertissement*, mais la forme est exactement celle du type S.

3° *Menuetto. Moderato e grazioso* $\frac{3}{4}$, en *MI*♭ . . . . . . Type M.

MENUET : Th. binaire, débutant par la même *cellule* rythmique (*a*) que le premier mouvement :
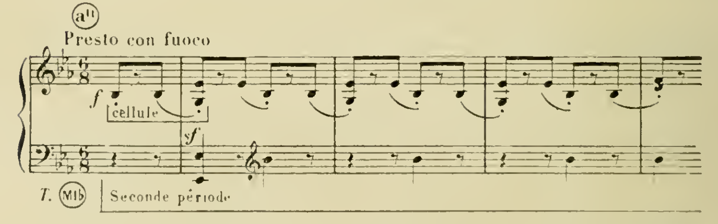


Trio en *MI*♭ : th. ternaire (1).
Da capo avec *coda*.

Rem. — Ce Menuet est le dernier de Beethoven dans les Sonates de sa *deuxième manière*.

4° *Presto con fuoco* $\frac{6}{8}$, en *MI*♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A, en deux éléments (*a'* et *a"*) dont voici le *second*, issu de la *cellule* initiale du premier mouvement, encore modifiée :



— P. par rythme *a'*.
— Th. B, en *SI*♭
conclusion par *a"*.
Dév. par même rythme *a"*.
— allant de *SOL*♭ à *UT*.
— pour aboutir à la *D*. de *MI*♭.
Réexp. Th. A (*a'* et *a"*).
— P. modulant vers *SOL*♭.
— Th. B, en *SOL*♭.
— *Dév. term*. et conclusion par *a'*.
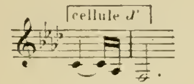
Rem. — Le rythme de cette *seconde période* (*a"*), joue un rôle prépondérant dans tout le finale, où il circule constamment.
— Comme on l'a signalé déjà, (p. 320), la même *cellule rythmique* se retrouve dans *trois* mouvements différents de cette Sonate.
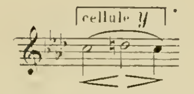
Sonate op. 57. — Dédiée au comte Franz von Brunswick.
— Composée en 1803-1804.

(1) Ce *trio* en *MI*♭ est celui dont s'est servi C. Saint-Saëns pour ses *Variations sur un thème de Beethoven* à deux pianos. (Voir ci-après, chap. VI.)
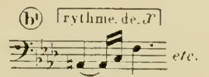
— Éditée en février 1807, au bureau des Arts et de l'Industrie, et intitulée *Sonata appassionata* dans l'édition Cranz, de Hambourg.

— En *trois* mouvements (S. L. S.) : cette superbe Sonate marque l'avènement d'un système de composition dont on ne trouve nulle trace certaine dans toute la musique symphonique antérieure aux œuvres de la *deuxième manière* beethovénienne, sauf peut-être quelques timides balbutiements de Corelli et de Vitali signalés ci-dessus (p. 178 et 180). Ce n'est plus, comme dans la *Sonate pathétique*, à un retour du dessin principal dans les divers morceaux que nous assistons ici, mais à une véritable *génération* de la forme musicale au moyen de la transformation de deux *cellules*, l'une *rythmique* (*x*), l'autre *expressive* (*y*) :
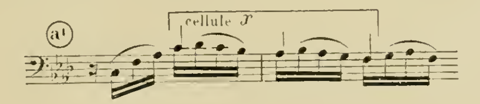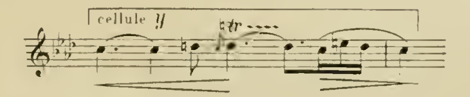




Dans le premier mouvement (S), la cellule (*x*) donne naissance *mélodiquement* à la *première idée* et *rythmiquement* à la phrase d'exposition (*b'*) de la *seconde idée :*



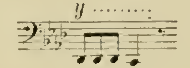
Dans le finale, la même cellule (*x*) se retrouve *harmoniquement* dans le dessin initial (*a'*) de la *première idée*



Quant à la cellule *expressive* (*y*), elle apparaît dès les premières mesures de l'œuvre sous un aspect ornemental :
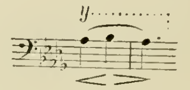


mais elle se réduit bientôt à un simple rythme :



on retrouve cette cellule (*y*) dans le *pont* et dans la *seconde idée;* il semble que tout le *développement* du mouvement initial repose sur elle.

Le thème de l'*Andante* est manifestement issu de la même cellule *y* :



Enfin elle reparaît de façon typique au cours du *développement*, dans le finale.

De plus, et pour la première fois dans les Sonates, Beethoven supprime la *reprise* intégrale de l'*exposition* du premier mouvement.

1° *Allegro assai* $\frac{12}{8}$, en *fa*. . . . . Type S.

Exp. Th. A (engendré par les cellules *x* et *y* citées ci-dessus).

— Pont par la cellule *y*, modifiée rythmiquement :
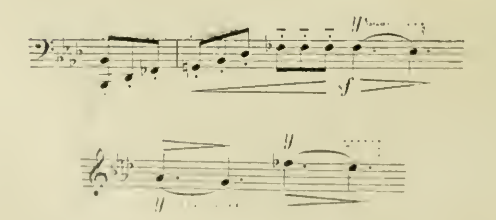
— Th. B, en *trois* phrases :

— — *b'*, en *LA* ♭, n'est que la floraison mélodique du rythme *x*, aboutissant à une sorte de cadence flottante vers *la* ♭, pour amener la phrase suivante;
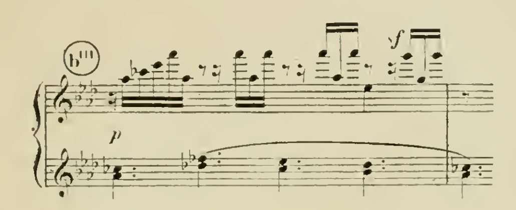
— — *b''*, en *la* ♭, est une phrase agogique où il importe de dégager pleinement la mélodie des fiévreux dessins qui l'entourent :



— — mais l'agitation se calme bientôt, au cours de la même phrase *b''*, comme si elle était due aux brutales interventions de la cellule *y*, apparaissant sous divers aspects :



— — *b'''*, troisième phrase en *la* ♭, concluant dans ce même ton, ce qui établit, par rapport au ton principal *fa*, une relation tonale assez éloignée et rarement usitée ; cette phrase est d'une interprétation assez difficile, en raison de l'accent indiqué sur le *quatrième temps* de la mesure, et destiné évidemment à n'affecter que la partie supérieure, sans altérer l'allure plus calme de la descente en tierces :



Dév., en *trois* éléments :

— le premier, en état de *marche*, par le th. A modulant de *mi* à la *D.* de *RÉ* ♭, où le *pont* reparaît pour préparer le retour de l'idée B ;

— le deuxième, contenant des *repos* successifs, par le th. B, dans les tonalités plus sombres, *RÉ* ♭ et *si* ♭ ;

— le troisième, en état de *marche*, pour remonter à la *D.* de *fa* en faisant entendre une sorte de thème d'appel, tiré de la cellule *y*, et mêlé à des formules agogiques :



Réexp. Th. A, à la *T.*

— Pont.

— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) à la *T.*

— *Dév. term.* par *a* ;

— — — par *b'*, en *RÉ* ♭; phrase qui semble s'égarer dans un élan de passion pour retomber épuisée à la *D.*, comme si elle ne pouvait plus qu'exhaler à peine un souvenir de la cellule *y* ;

— *Conclusion* : cette même cellule (*y*) réveille en quelque sorte la phrase *b'*, qui, tirée de sa torpeur et comme souffrant encore, semble résumer en elle-même tout l'effort et le but de la pièce entière. C'est là vraiment un des plus fulgurants éclairs de l'admirable génie beethovénien !

2° *Andante con moto* $\frac{2}{4}$, en *RÉ* ♭. . . . . Type LV.

I. — Th. binaire, en *RÉ* ♭, formé de la cellule *y*, ainsi qu'on l'a montré ci-dessus (p. 348) : les deux fragments de ce thème concluent, l'un et l'autre, à la *T.*, ce qui est très rare dans les phrases binaires ;

II. — Trois variations du thème, en forme de plus en plus agogique ;
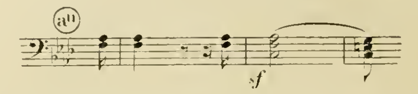
III. — Réexp. du thème qui, par un brusque changement de nuance, est enchaîné directement au finale.

3° *Allegro ma non troppo* $\frac{2}{4}$, en *fa*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T.* en *deux* éléments :
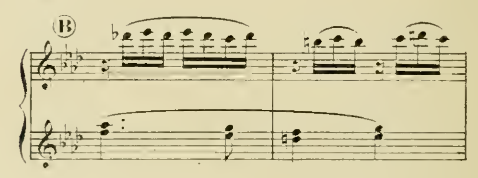
— — *a'*, agogique (1), est formé par la cellule *x* ;

— — *a''*, à la fois rythmique et mélodique, est ainsi présenté :
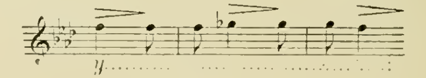


— Pont, tiré de *a'* et très court ;

— Th. B, composé d'une phrase unique, en *ut*, avec une conclusion venant également de *a'* :
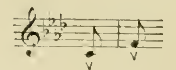


Dév. Le même dessin *a'*, servant de *conduit*, mène à la *SD.* ; là apparaît un thème assez court, dont la mélodie provient de la cellule *y* :



— Une longue pédale de *D.* complète le développement.

Réexp. normale des trois éléments : A (*a' a''*), P et B.

— *Dév. terminal* important : ici apparaît, sur la *T.*, une sorte de danse féroce, qui, sans présenter aucune analogie thématique avec les mélodies précédemment entendues, est et ne peut être que la véritable conclusion de cette œuvre frémissante de fièvre et de passion :



— cette sorte d'appel des trompettes, descendant aux cors, puis aux timbales, sert de triomphale péroraison à la Sonate et semble célébrer une victoire définitive que la terminaison du premier mouvement ne laissait pas présager.

Lutte douloureuse ; calme réflexion ; victorieux enthousiasme : telles sont les caractéristiques des trois parties de l'œuvre, inabordable pour tout interprète qui ne sait jouer du piano qu'avec ses doigts et ne cherche pas ses sonorités au plus profond de son cœur.

(1) Ries, dans ses *Souvenirs* (p. 99), raconte qu'au cours d'une longue promenade à la campagne qu'il fit avec Beethoven, celui-ci ne lui adressa pas une fois la parole, ne répondant à ses questions que par une sorte de « grognement inarticulé ». De retour à la maison, Beethoven courut au piano : le « grognement » était devenu l'idée A de ce sublime finale.

Sonate op. 53. — Dédiée au comte Waldstein.
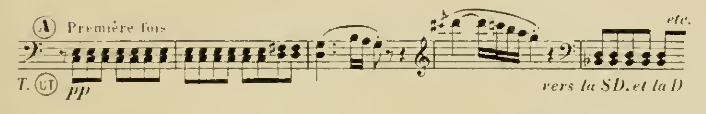
— Composée en 1804.

— Éditée en mai 1805 au Bureau des Arts et de l'Industrie, et connue en Allemagne sous le nom de *Waldstein-Sonate* (1).

— En *deux* mouvements (S. R.) :

1° *Allegro con brio* C, en UT . . . . Type S.

Exp. Th. A, répété *deux fois,* avec une disposition rythmique et une orientation tonale différente :
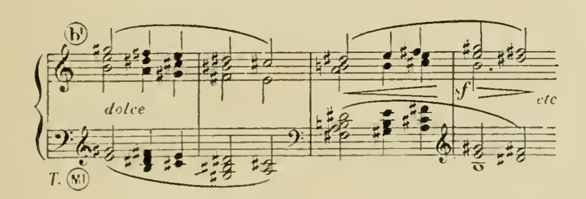




— — ce thème aboutit à la *D.* de *mi* pour s'enchaîner au th. B.

— Th. B. en *trois* phrases (*b'*, *b''*, *b'''*) :

— — la première (*b'*) n'est exposée au ton principal, ni dans l'*exposition*, ni dans la *réexposition*, mais seulement après le *dév. terminal* ; nouvel exemple de l'emploi d'une tonalité autre que la *D.* ou le *Rel.* pour la *seconde idée* :



— — la phrase *b''* est en forme plus agogique ;

— — la phrase *b'''* conclut en *mi.*

Dév. par *a*, puis par *b''*, en *marche* vers les tonalités sombres (*SD.*) : *fa*, *si*♭, *mi*♭... *ut*♭ -*si*♮, aboutissant à une péd. sur la *D.* d'UT.

Réexp. Th. A, répété *deux* fois :

— — la *première fois,* vers la *SD.* et la *D.*

— — la *seconde fois,* vers la *D.* de *la.*

— Th. B. { *b* en LA puis en UT. / *b''* en UT. / *b'''* en *ut* et en UT. }

(1) La famille Waldstein, à laquelle appartenait le dédicataire de cette Sonate, est la même que celle de Wallenstein. Quant au surnom *l'Aurore* qu'on a donné, en France, à cette œuvre, il ne se justifie par rien.

Les esquisses de la *Waldstein-Sonate* sont contemporaines de celles de la *Symphonie héroïque*.
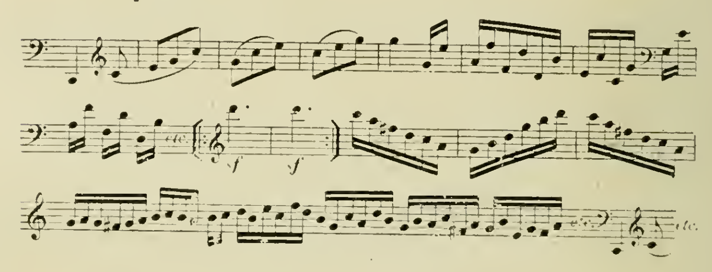
— *Dév. term.* par *a* et par *b'* modifié rythmiquement : une sorte d'éclairement progressif aboutit à la conclusion, laquelle contient la véritable *réexposition* de la phrase *b'* au ton principal (*UT*) en état de *repos*. La cellule initiale de *a* reparaît enfin et sert de cadence finale.

2° *Introduzione. Adagio molto* $\frac{6}{8}$, en *FA* (1) et *Rondo. Allegretto moderato* $\frac{2}{4}$, en *UT*. . . . . Type R.

Introduction : *Adagio.* Th. de *lied* à la *SD.*, avec modulation finale à la *D.* pour s'enchaîner avec le Rondeau, dont l'importance considérable justifie sans doute cette introduction lente.

Ref. 1. : Th. A, à la *T.* : le thème de ce *refrain*, malgré sa simplicité, semble avoir fait l'objet de longues méditations de la part de son auteur (2) : sur les *Cahiers d'esquisses* de Beethoven, le texte définitif est précédé de *six essais* différents. Voici les quatre principaux :

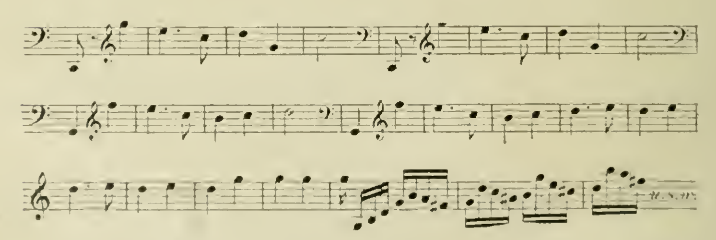
— 1° à la p. 125 du livre d'esquisses de l'année 1803, on trouve cette première forme :



— 2° à la p. 138 du même livre, la forme se précise :



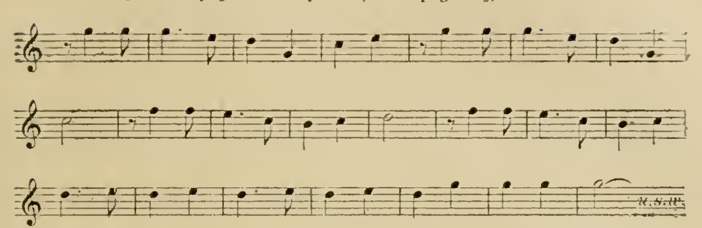
— 3° enfin, à la p. 139, on voit apparaître la forme complète sous cet aspect :
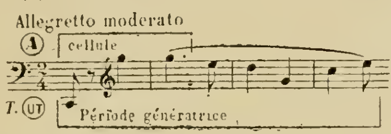


(1) On a signalé dans la *section technique* du présent chapitre (p. 301 et 323) le cas particulier de cette phrase lente servant d'*introduction au finale* et partant de la *sous-dominante* du ton principal, comme la phrase similaire de l'op. 27 n° 1.

(2) Nous avons signalé ce même thème (p. 240) à propos de la lente élaboration des *idées musicales* chez Beethoven. Les références que nous donnons ici se rapportent aux *Esquisses* publiées par Nottebohm.
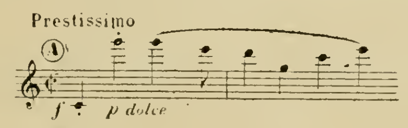
— 4° puis, l'arpège final disparaît (même page 139):
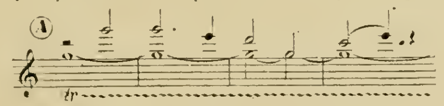


— suivent deux autres esquisses fragmentaires sans importance et enfin, à la p. 143, le thème définitif :



Coupl. 1 : Dessin B en *UT*, puis en *la*, et rentrée par rythme *a*.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Elém. nouv. en *ut* et dév. rythmique de *a*.
Ref. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : Dessin B en *UT*, avec péd. de *D*.
Ref. 4 : Th. A, modifié et dans un mouvement très rapide :



Coupl. 4 : Dév. par rythme de *a* et *augmentation* de la période génératrice :



Ref. 5 : Fragments du th. A et conclusion.

Sonate op. 54. — (Sans dédicace).
— Composée en 1805.
— Éditée en avril 1806 au Bureau des Arts et de l'Industrie.
— En *deux* mouvements (L. R.) :

1° *In tempo d'un Menuetto* $\frac{3}{4}$, en *FA*. . . . . Type LL.

I. Th. de *lied* avec reprises.
II. Section modulante.
III. Th. à la *T*.
IV. Même élément que sect. II.
V. Th. à la *T*. avec ornement et concl.

Rem. — Malgré l'indication de mouvement, cette pièce n'a rien d'un *Menuet*: elle est construite en forme de *Lied développé*.

2° *Allegretto* $\frac{2}{4}$, en *FA*. . . . . Type R.

REF. 1 : Dessin A, en *FA* et en *LA*,
— puis en *SOL* et en *UT*.
Coupl. 1 : Dessin B de même rythme
— en *RÉ*♭.
REF. 2 : Dessin A, en *FA*.
Coupl. 2 : Dessin B, en *FA*.
REF. 3 : Rythme de A, en *FA*.

REM. — Ce finale en *mouvement perpétuel* n'a pas de thème bien établi. Il participe du Rondeau par les redites du *refrain*, mais il n'en a pas nettement les divisions.
— Comparer avec l'op. 26 (sans mouvement du type S aussi).

Sonate op. 79. — Sonatine (sans dédicace).
— Composée en 1809.
— Éditée en décembre 1810, chez Breitkopf et Haertel.
— En *trois* mouvements (S. L. R.) : cette Sonatine est une véritable « Sonate en miniature » avec tous les éléments de l'ancienne forme à laquelle Beethoven semble avoir voulu dire adieu ici, avant d'aborder les grandes créations de la *troisième manière*.

1° *Presto alla tedesca* $\frac{3}{4}$, en *SOL*. . . . . Type S.

EXP. Th. A, enchaîné à B.
— Th. B, en *RÉ*.
DÉV. par *a*, peu à peu éliminé vers les tons plus sombres, de *MI* ♮ à *MI*♭.
RÉEXP. normale avec reprise du *Dév.*,
— puis, la seconde fois, *Dév. term.*
— en forme de véritable *Valse*.

REM. — Ce premier thème, *alla tedesca*, est tout à fait semblable à celui qui porte la même désignation, dans le Quatuor, op. 130.

2° *Andante espressivo* $\frac{9}{8}$, en *sol* . . . . Type L.

I. Th. binaire.
II. Elém. nouv. en *MI*♭.
III. Th. avec formule concluante.

3° *Vivace* $\frac{2}{4}$, en *SOL*. . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A, en *SOL* avec reprises.
Coupl. 1 : période en *mi* et rentrée.
REF. 2 : Th. A, en *SOL*, incomplet.
Coupl. 2 : élém. nouv., en *UT*.
REF. 3 : Th. A, en *SOL* avec conclusion.

Sonate op. 78. — Dédiée à la comtesse Thérèse Brunswik.
— Composée en 1809.
— Éditée en décembre 1810, chez Breitkopf et Haertel.
— En *deux* mouvements (S. R.) :

1° *Adagio cantabile* $\frac{2}{4}$, et *Allegro, ma non troppo* C, en *FA* ♯. Type S.

INTR. : *Adagio.*
EXP. Th. A infléchi vers P.
— Pont agogique.
— Th. B en *UT* ♯
DÉV. rythmique par *a*.
RÉEXP. normale.

2° *Allegro assai* $\frac{2}{4}$, en FA ♯. . . . . Type R.

REF. 1 : Th. A à la *T*.
Coupl. 1 : Dessin *b*.
REF. 2 : Th. A à la *T*.
Coupl. 2 : Dév. du dessin *b*.
REF. 3 : Th. A à la *SD*.
Coupl. 3 : Dév. du dessin *b*.
REF. 4 : Th. A à la *T*.
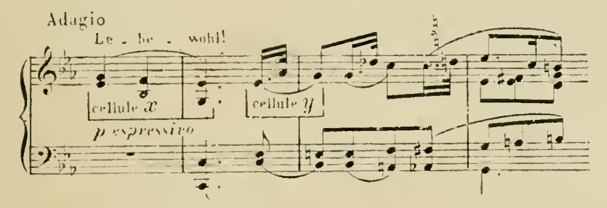
REM. — Ce Rondeau n'a pas de *second thème* caractérisé, et les *réexpositions* du *refrain* ne sont pas toutes sur la *tonique*. Beethoven cherchait sans doute une forme nouvelle (comme dans l'op. 54) et il semble revenir ici à l'ancien type R. du XVIIIe siècle.

Sonate op. 81. — Dédiée à l'archiduc Rodolphe (1).
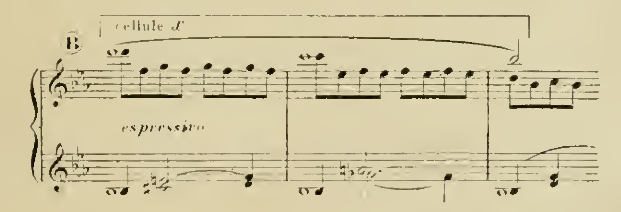
— Composée en 1809.

— Éditée en juillet 1811, chez Breitkopf et Haertel.

— En *trois* mouvements (S. L. S.) intitulés respectivement : *Das Lebewohl* (l'Adieu), *die Abwesenheit* (l'Absence), *das Wiedersehen* (le Revoir). On a signalé déjà (p. 320) la grande *unité thématique* de cette Sonate, construite à peu près exclusivement sur *deux cellules* (*x* et *y*) qui sont contenues dans les premières mesures de l'introduction :
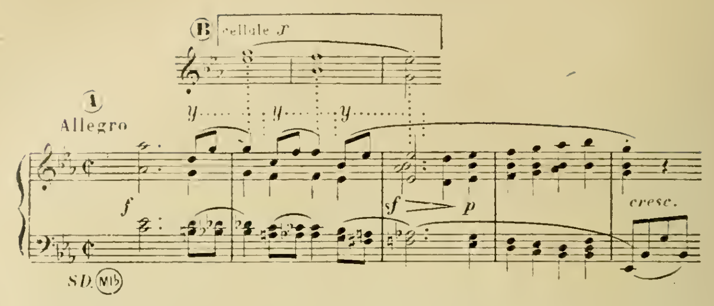


La cellule *mélodique* (*x*) engendre la *seconde idée* (B) du mouvement initial et l'admirable *développement terminal* de ce mouvement :
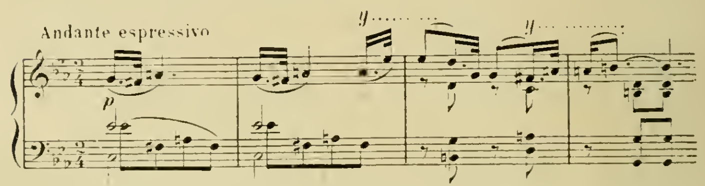


La cellule *rythmique* (*y*) donne naissance à la *première idée* (A), laquelle est issue également de la cellule *mélodique* (*x*), comme on peut le voir par la superposition de l'une à l'autre :
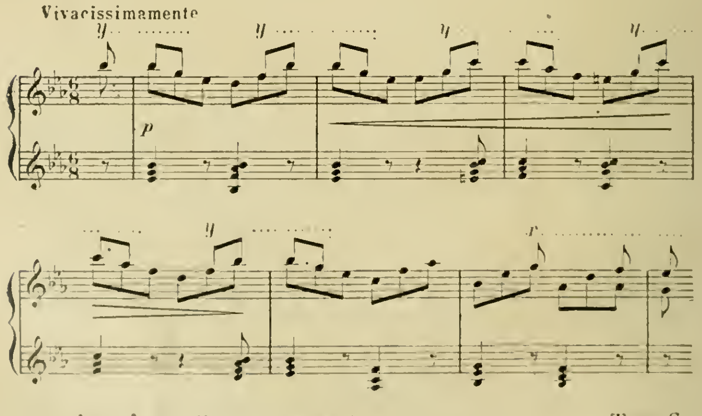
(1) La Sonate op. 81 porte, dans certaines collections, l'indication « op. 81a » pour la distinguer d'un *Sextuor à cordes* avec deux cors, d'ailleurs peu intéressant, auquel on a donné le no 81b. — La Sonate *Lebewohl* est la première des œuvres de Beethoven dédiées à son élève et ami le « petit archiduc » qu'il aimait de tout son cœur. Il est probable que le sujet même lui fut suggéré par l'archiduc, lors de son exil dans la forteresse d'Olmütz, où Beethoven alla souvent lui tenir compagnie.



Le même dessin (*y*) se retrouve dans l'*Andante* que nous avons déjà cité ci-dessus (p. 197) en raison de son analogie avec une célèbre Sonate de Ch.-Ph.-Emm. Bach :



Le finale, lui-même, n'est qu'une modification de la cellule rythmique (*y*), encore reconnaissable et suivie d'un rappel de la cellule mélodique (*x*) :



1° *Adagio* $\frac{2}{4}$, et *Allegro* C, en *MI* ♭. . . . . Type S.

INTR. : *Adagio* (*Lebewohl*), résumé thématique de l'œuvre exposant les deux cellules (*x* et *y*).

Exp. Th. A (mélodie x et rythme y) enchaînant au Pont.
— Pont (mélodie x droite et renversée).
— Th. B (amplification de x).
Dév. par thème *a*.
Réexp. normale, avec modul. en *FA*.
— *Dév. term.* par *a* et cellule x combinés, avec conclusion.

Rem. — Au début du *dév. term.* on retrouve la modulation en *FA*, si fréquente dans les compositions en *MI ♭*. Le dessin x (*Lebewohl*) est employé à la fin avec des enchevêtrements d'harmonie de *T.* et de *D.* (1), que Beethoven emploiera souvent, par la suite (voir notamment op. 90).

2° *In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck* (2) (*Andante espressivo*) $\frac{2}{4}$, en *ut*. . . . . Type LS.

Exp. Th. A (cellule y), en *ut*.
— Th. B, en *SOL*.
Réexp. Th. A, en *fa*.
— Th. B, en *FA*.
Enchaînement suspensif par *a*, allant de la *T.* à la *D.* de *MI ♭*.

Rem. — Malgré son enchaînement nécessaire au finale, cet *Andante* ne peut être considéré comme une simple *introduction*. Sa seconde partie (*réexposition*) est tout entière à la *dominante réelle* en mode *mineur inverse*, ce qui ramène le ton de *FA*, et donne une impression d'affaissement, conforme à l'intention poétique.

3° *Im lebhaftesten Zeitmaasse* (3) (*Vivacissimamente*) $\frac{6}{8}$, en *MI ♭*. . . . . Type S.

Exp. Introd. (trait rapide sur la *D.*).
— Th. A (rythme y transformé), répété trois fois.
— Pont rythmique.
— Th. B (b, b'', b'''), en *SI ♭*.
Dév. par *a* et b'.
— fausse rentrée à la *SD*.
Réexp. normale suivie de
— *Dév. term.* et conclusion par *a*.

Rem. — Le rythme de la cellule y, si douloureux dans l'*Andante*, prend ici une expression de joie tout à fait caractéristique.

Sonate op. 90. — Dédiée au comte Moritz von Lichnowsky (4).
— Composée en 1814.
— Éditée en juin 1815, chez Steiner, à Vienne.
— En *deux* mouvements (S. R.) :

(1) Dans l'édition Schlesinger (Brandus), on a cru bon de « corriger » ces enchevêtrements de l'harmonie de *tonique* avec celle de *dominante* : le résultat obtenu est plutôt bizarre.

(2) Littéralement : dans un mouvement allant et pourtant avec expression. — C'est la première fois que Beethoven emploie la langue allemande au lieu de la langue italienne pour les indications de mouvements. La rédaction même de ces indications montre bien que l'auteur se préoccupait avant tout de l'*expression*, but principal de toute musique.

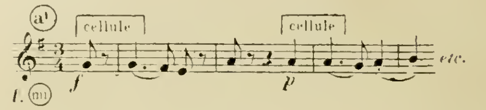
(3) Dans une mesure très animée.

(4) Schindler raconte (*op. cit.*, p. 115) que Beethoven disait des deux morceaux de cette Sonate : « Le premier pourrait s'intituler *Combat entre la tête et le cœur* (*Kampf zwischen Kopf und Herz*), et le second, *Dialogue avec l'aimée* (*Conversation mit der Geliebten*). Tel est, en effet, le sens poétique de ce véritable *épithalame* au dédicataire qui, après bien des hésitations, s'était décidé à épouser une actrice de Vienne qu'il aimait depuis longtemps. »
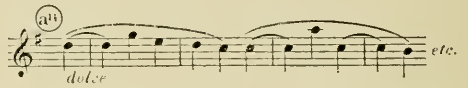
1° *Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (1) $\frac{3}{4}$, en *mi* . . . . Type S.

Exp. Th. A, en *trois* éléments :
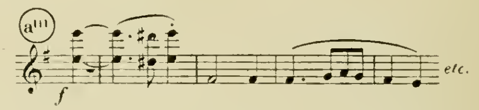
— *a'*, élément *rythmique* masculin, en *mi* :



— *a''*, élément *mélodique* feminin, en *SOL* :



— *a'''*, élément *harmonique* concluant, en *mi* :
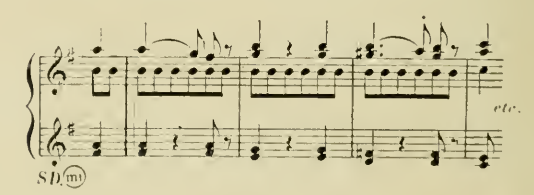


— l'antagonisme expressif entre les *trois* éléments de la *première idée* tour à tour *masculine* et *féminine*, a sa raison d'être dans l'intention poétique (*Kopf und Herz*).

— Pont, par la cellule initiale de *a'* (comme dans le *pont* du finale).
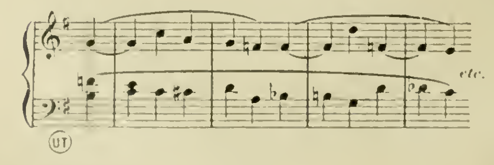
— Th. B, en *si*, nécessairement très court et sans subdivisions, pour rétablir l'équilibre rompu par l'importance du th. A.

Dév. en *trois* éléments, offrant un véritable modèle de l'emploi de l'*élimination* et des modifications d'ordre *agogique* :

— 1° la période *a'*, partant de la *SD*., s'élimine peu à peu vers la *D.* d'*ut* :

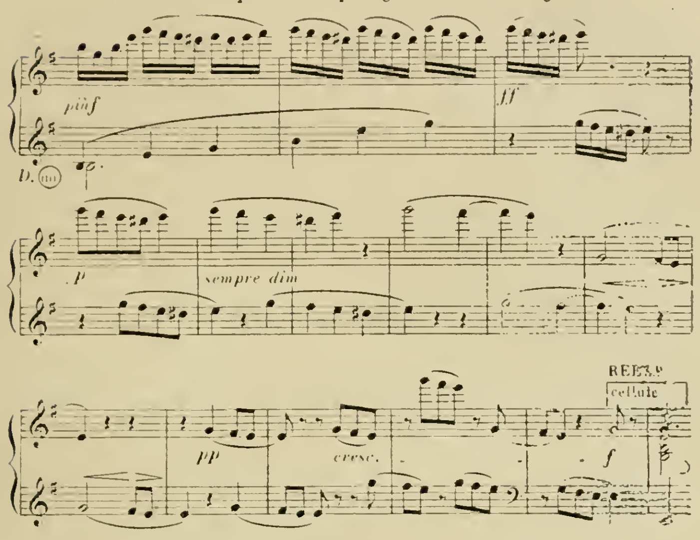


— 2° la période *a''*, exposée d'abord en *UT* sous son aspect primitif, se développe *mélodiquement* et prend une forme de plus en plus agitée, en passant à la main gauche ; bientôt, elle s'*élimine* par les tonalités de *FA* et de *la*, comme si elle se modifiait sous une influence étrangère :



(1) Assez vite, mais avec sentiment et expression.

— 3° un arrêt sur la *D.* (quarte et sixte) détermine un accroissement d'*agogique* suivi d'une *élimination* des dernières notes, avec un enchevêtrement d'harmonies semblable à celui que nous avons signalé dans l'op. 81 ; après cet alanguissement, la force revient et la cellule initiale reparaît, amenant la *réexposition.* Ce passage doit être cité intégralement :



Réexp. normale, suivie d'une amplification du th. B amenant la conclusion par une dernière redite de l'élément *a'''*, lequel n'a aucun rôle dans le développement et demeure identique à lui-même : il est la décision immuable ; il *conclut* toujours.

2° *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* (1) $\frac{2}{4}$, en *MI.* Type R.

Ref. 1 : Th. A, phrase de *lied* (*a*, *b*, *a'*).
Coupl. 1 : Pont en *ut* ♯ (même cellule rythmique que le *pont* du 1er mouvement).
— Th. B (*b'* agité, *b''* calme) en *SI.*
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Dév. de *a* ; puis *b''* en *UT*, *ut*, *ut* ♯ et *UT* ♯; puis Péd. de *D.*
Ref. 3 : Th. A.
Coupl. 3 : P. et th. B en *MI* ; puis dév. de *a* et rentrée.
Ref. 4 : Th. A (amplifié et modifié), petit dév. de *a* et conclusion.

II. — SONATES POUR PIANO. — TROISIÈME MANIÈRE (1815 A 1826).

La *troisième manière* (réflexion) est celle à laquelle appartiennent les œuvres (on peut même dire les *chefs-d'œuvre*) composées par Beethoven

(1) Exécuter pas trop vite et très chanté. — Ce *Rondeau*, le dernier qu'ait écrit Beethoven dans ses Sonates pour piano, a été analysé ci-dessus (p. 313 et suiv.) à titre de modèle.

dans les dix dernières années de sa vie (1816 à 1826). Malgré les incontestables beautés des Sonates de la période précédente, on pouvait considérer celle-ci comme une transition, aboutissant au style définitif adopté par l'auteur des op. 101 et suivants, après mûre *réflexion*.

Affranchi de la convention, sûr de sa pensée et de sa forme, le créateur de génie ne regarde plus alors qu'au dedans de lui-même; c'est son âme, son âme seule qu'il exprime, âme croyante, âme charitable, âme souffrante et qui s'élève par degrés vers l'idéal divin.

La collection des Sonates est bien loin de nous montrer encore toutes les beautés de cette *troisième manière* dont l'épanouissement ne sera complet que dans la IXᵉ Symphonie, la Messe en *RÉ* et les derniers Quatuors, véritables œuvres religieuses, où Beethoven entre en communication avec ce Père céleste qu'il entrevoit « au-dessus des étoiles ».

Les œuvres appartenant à ce *troisième style* sont aussi différentes de celles des deux autres époques que la Messe en *si* de J.-S. Bach est dissemblable des Fugues construites à l'imitation de celles de Buxtehude. La nature même de ce qu'on pourrait appeler ici la *substance* ou la *matière* musicale y est d'un ordre infiniment plus élevé: il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer la *seconde idée* du premier mouvement de l'op. 106 aux meilleures de celles qui appartiennent aux œuvres des autres périodes (*Sonate pathétique* ou op. 53, par exemple). Quant à la forme, elle est renouvelée de fond en comble par l'emploi de deux moyens dont Beethoven n'avait pas encore fait usage:

1° la *Fugue* qui devient partie intégrante de la construction;

2° la *Variation amplificatrice* qui s'impose soit dans le développement, soit en tant que forme particulière.

Mais ces innovations, loin de briser les traditions de la Sonate, comme l'ont prétendu des historiens peu informés, ont, au contraire, consolidé les assises logiques et éternelles de cette forme, en lui apportant de tels éléments de progrès que ces admirables œuvres sont devenues le point de départ de toute notre musique symphonique moderne.

Sonate op. 101. — Dédiée à la baronne Dorothée Ertmann.

— Composée en 1815-1816. — Éditée en février 1817 chez Artaria, sous le titre *Sonate für das Hammerclavier*.

— En *trois* mouvements (S. M. S.):

1° *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* (1) $\frac{6}{8}$, en *LA*. Type S.

Exp. Th. A, enchaîné à B.
— Th. B en *MI*.
Dév. court par *a*.
Réexp. normale avec
— *Dév. term.* par *b*.

Rem. — Sorte de modèle résumé du type Sonate: *deux thèmes* brièvement exposés, sans *pont* (le *second* en une seule phrase), et *développement* très court.

(1) Assez animé et avec un sentiment très intime.

2° *Lebhaft Marschmässig* (1) C, en *FA*. . . . . . . Type M.

MARCHE: Thème à *trois* éléments :
— *a* (avec reprise). en *FA*.
— *b*, dév. par *LA* et *RÉ*♭-*UT*♯, vers la *D*.
— *c*, conclusion, sans période *a*.
Trio en *SI*♭ (*SD*.) avec longue *Coda*, sur la *D*. de *FA*.
Da capo.
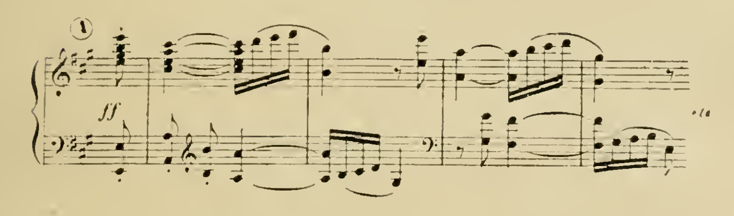
REM. — Cette *Marche* est une nouvelle tentative de la forme M disparue depuis l'op. 31 n° 3. Son thème est en *trois* périodes différentes (*a*, *b*, *c*) sans retour à la première.
— Le *trio* à la *SD*. est très court et relié par une péd. de *D*. (voir p. 311).

3° *Langsam und sehnsuchtsvoll* (2) $\frac{2}{4}$, en *la*, et *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* (3) $\frac{2}{4}$, en *LA*. . Type S.

INTROD. Phrase lente, binaire (*la*) :
— de la *T*. au *Rel. maj. UT*.
— du *Rel*. à la *D*.
cadence suspensive.
— Th. A du 1er mouv., en *LA*.
suspension sur la *D*.
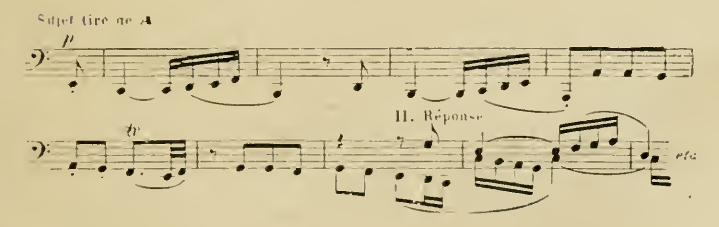
REM. — Cette phrase lente, de structure *binaire*, n'est pas autre chose qu'une *introduction au finale* (comme dans les op. 27 n° 1 et 53). Ici, elle est reliée au finale par un rappel du mouvement initial.

EXP. — Th. A. *Première idée* faisant pressentir le développement *fugué* :



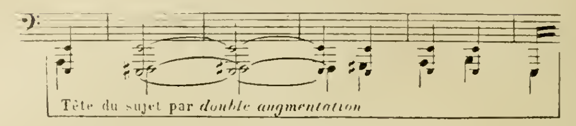
— Pont mélodique assez court.
— Th. B { *b'* à la *D*. de *MI* ; *b''* en *MI*, tiré du rythme de la *première idée* ; *b'''* simple conclusion.

DÉV. contenant le premier exemple de la *Fugue* employée par Beethoven comme moyen de développement :



(1) Vif et en mouvement de Marche.
(2) Lent et plein de passion. — Cette *phrase lente d'introduction* au *finale* a été signalée déjà dans la *section technique* du présent chapitre (p. 301).
(3) Pas trop vite et résolument.

— Ce développement fugué module d'*UT* à la *D.* de *la* et aboutit à une *rentrée* caractéristique par le *sujet augmenté* à la basse :



Réexp. normale, avec *Dév. term.* par *a* et conclusion.

Sonate op. 106. — Dédiée à l'archiduc Rodolphe.

— Composée en 1818. — Éditée en septembre 1819 chez Artaria, sous le titre *Sonate für das Hammerclavier.*

— En *quatre* mouvements (S. M. L. F.) :

1° *Allegro* (1). ₵, en *SI* ♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A en *deux* éléments: *a'* rythmique, *a"* mélodique (voir p. 236).
— Pont rythmique en *trois* éléments :
— — *p'*, par rythme de *a'* en *marche*.
— — *p"*, par *a'* modulant à la *D.* de *sol.*
— — *p'''*, *conduit* sur la *D.* de *SOL.*
— Th. B. { *b'* tiré de *a"*. / *b"* agogique avec rappel de *a"*. / *b'''* mélodique en *SOL.* }

Dév. Coda dynamique de *b'''* en *marche* vers *MI* ♭ ;
— *repos* par *a'*, devenu *sujet* d'exposition de fugue et *épisode* en *MI* ♭ ;
— *marche* par *a'* et *a"* vers *SOL* et *FA* ♯, (*D.* de *SI* ♮) ;
— *repos* par *b'''* exposé en *SI* ♮ ;
— *a'* sujet de fugue, en *marche* vers la *D.*

Réexp. Th. A : *a'* à la *T.*, *a"* vers *SOL* ♭ - *FA* ♯.
— P. (*p'*, *p"*, *p'''*) vers la *D.* de *SI* ♭.
— Th. B (*b'*, *b"*, *b'''*) en *SI* ♭.
— *Dév. term.* par *b'''*, puis *a"*.
— *Coda* rythmique concluante.

2° *Scherzo. Assai vivace* $\frac{3}{4}$, en *SI* ♭. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. *a*, *b*, *a*.
Trio en *si* ♭ mélodique, et *épisode* à *deux* temps, avec cadence à la *D.*
Da capo, avec variantes et élément rythmique nouveau.
Coda concluante.

Rem. — Le thème de ce *Scherzo* est rythmé par *trois* mesures (deux fois) suivies de deux accords, qu'on peut considérer comme issus rythmiquement de la cellule *a'* du 1er mouvement.
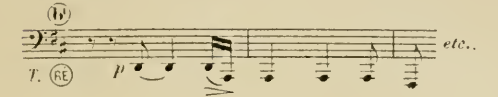
3° *Adagio sostenuto* $\frac{6}{8}$, en *fa* ♯ - *sol* ♭. . . . . Type LS.
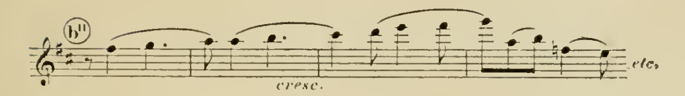
Exp. Th. principal A en une phrase-*lied* (voir ci-dessus, p. 247 et 248) :
— — *a* (précédé de deux notes préparatoires), de la *T.* à la *D.*
— — *b*, à la *D.*
— — *c*, cad. à la *T.* par la *sixte napolitaine* (modulation en *SOL* ♮).

(1) Cet admirable *Allegro*, type le plus complet de la forme S, chez Beethoven, a été analysé ci-dessus (p. 264 et suiv.).
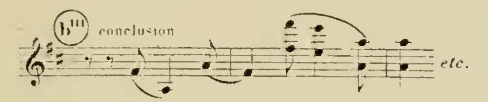
— Reprise de *b* et de *c*, avec *coda* suspensive : immédiatement après cet arrêt du thème, entre une phrase très mélodique et expressive qui tient lieu de *pont* et se dirige lentement vers le ton de *RÉ*.

— Th. secondaire B, en *RÉ*, coupé en *trois* phrases comme les *secondes idées* dans la forme Sonate :
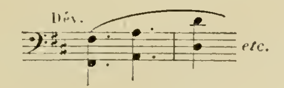




— Cette phrase semble se perdre en des harmonies indéterminées, puis revient au ton par une modulation d'une fraîcheur tout à fait séduisante.



— Cette *exposition* constitue la Ire SECTION du *Lied*.

DÉV. court, par la phrase *a* et ses deux notes préparatoires, dont l'adjonction au début de l'exposition s'explique ici (1) :



— la phrase se reproduit en modulant de *RÉ* à *UT* ♯, puis à *MI* ♭ - *RÉ* ♯, et procède ensuite par *élimination*, en effleurant les tonalités de *sol* ♯ et de *ré* ♯, jusqu'à la *D*. de *fa* ♯.

— Ce *développement* constitue la IIe SECTION du *Lied*.

RÉEXP. Th. princ. A (*a*, *b*, *c*) en *fa* ♯, avec toutes ses reprises, mais traité en *variation* : le sentiment expressif de cette *réexposition* est assez comparable aux modifications du th. de l'*Adagio*, dans la IXe Symphonie.

— Pont, partant de *RÉ* pour se diriger vers le ton de *FA* ♯.

— Th. secondaire B (*b'*, *b''*, *b'''*) en *FA* ♯.

— Cette *réexposition* constitue la IIIe SECTION du *Lied*.

DÉV. par la phrase *a* et ses deux notes préparatoires, aboutissant bientôt au développement de la phrase *b'* du th. B en *SOL*, tonalité préparée par la cadence de la *sixte napolitaine* produisant dans l'exposition la modulation accidentelle déjà signalée (p. 248). Cette modulation n'est pas autre chose, on s'en souvient, qu'une fonction de *SD*. altérée, rétablissant l'équilibre tonal.

— Ce *nouveau développement* constitue la IVe SECTION du *Lied*.

(1) On sait que ces deux notes ont été ajoutées par Beethoven au début de cet admirable *Adagio*, lorsque la gravure en était déjà faite. Voir à ce sujet W. de Lenz (*op. cit.*, II, p. 14) et la lettre de Beethoven à Ries.
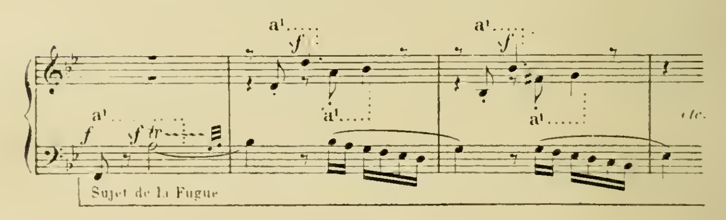
RÉEXP. terminale du thème principal A, sans reprises et réduit à ses deux périodes extrêmes (*a* et *c*) : ainsi que dans d'autres Sonates, Beethoven a omis ici à dessein l'une des périodes. Le thème semble s'effacer et mourir en un long et angoissant *ritardando*, tandis qu'il se complète par une conclusion mélodique nouvelle sur la *tonique*, et qu'un dernier souvenir de la période initiale (*a*) sert de péroraison à cet admirable monument de l'art musical.

— Cette *réexposition ultime* constitue la V[e] SECTION du *grand Lied* (LL), dont la forme est ici confondue avec la forme *Lied-Sonate* (LS) ; et l'on peut dire à bon droit de celui qui ne se sentirait point ému jusqu'au fond de l'âme par une pareille manifestation de la sublime beauté qu'il ne mérite pas le nom de musicien !

4° *Largo* C, et *Allegro risoluto* $\frac{3}{4}$, en *SI* ♭. *Fuga a tre voci con alcune licenze* (1). . . . . Type F.

INTERLUDE : *Largo*, sorte de cadence en rythme libre, oscillant entre *SI* ♭ et *SI* ♮ et servant de Prélude à la Fugue finale, comme si l'auteur avait voulu tenter ici une adaptation nouvelle à la Sonate de l'ancienne forme *Prélude et Fugue*.

FUGUE dont le *sujet* est manifestement tiré du rythme *a* appartenant à la *période génératrice* du thème A, dans le mouvement initial de la même Sonate (voir ci-dessus, p. 236 et 264) :



— l'*exposition initiale* en *SI* ♭ est suivie d'un *épisode-développement* en *SOL* ♭ modulant à *LA* ♭ - *SOL* ♯. Puis le *sujet* s'expose de nouveau en *SI* ♭ et en *SOL*. Un thème épisodique lent, en *RÉ*, apparaît alors comme une sorte de *second sujet* ; enfin, le *sujet principal*, en *SI* ♭, se réexpose et se développe longuement sur la *T*. pour finir.

Sonate op. 109. — Dédiée à Maximilienne Brentano (2).

— Composée en 1820.

— Éditée en novembre 1821 chez Schlesinger, à Berlin, sous le titre : *Sonate für das Hammerclavier*.

— En *trois* mouvements (S. S. L.) :

(1) Fugue à trois voix avec quelques licences. — On voit que Beethoven avait conscience de ne se point conformer, tant s'en faut, aux sévères préceptes de son vieux maître Albrechtsberger.

(2) Maximilienne Brentano était la nièce de Bettina Brentano qui recueillit beaucoup de pensées de Beethoven. Bettina, devenue M[me] d'Arnim, était à Vienne en 1810, en l'absence de son mari, avec sa jeune nièce Maximilienne, pour laquelle Beethoven composa un Trio pour piano, violon et violoncelle, en *un seul* morceau, dédié « à ma petite amie M. B., pour l'encourager à jouer du piano » (1812).

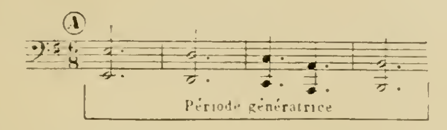
1° *Vivace ma non troppo* $\frac{2}{4}$ et *Adagio espressivo* $\frac{3}{4}$, en *MI*. Type S.

Exp. Th. A (*Vivace*) infléchi vers B.
— Th. B (*Adagio*) en *SI*.
Dév. par rythme *a* (*Vivace*).
Réexp. Th. A (*Vivace*).
— Th. B (*Adagio*).
— *Dév. term.* par *a*.

Rem. — Ce morceau est aussi un résumé de la forme S., où l'*Adagio* sert de *second theme*.

2° *Prestissimo* $\frac{9}{8}$, en *mi*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, en *mi*, dont la période génératrice est à la partie grave :



— Pont (8 mesures).
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) en *si*.
Dév par période génératrice de *a*.
Réexp. normale.

3° *Gesangvoll mit innigsten Empfindung* (*Andante molto cantabile ed espressivo*) $\frac{3}{4}$, en *MI*. . . . . Type LV.

Thème binaire et *six* variations, avec reprise du thème pour finir.

Sonate op. 110. — (Sans dédicace).
— Composée en 1820-1821.
— Éditée en août 1822, chez Schlesinger.
— En *trois* mouvements (S. M. F.) : cette Sonate est, comme forme et comme pensée, très caractéristique de la dernière manière de Beethoven.

La *Fugue* y est employée non seulement en tant que partie constitutive du cycle, mais encore comme *moyen expressif*, et l'on pourrait presque dire *dramatique*, car les deux dernières parties sont en quelque sorte l'exposé des souffrances qu'endura le malheureux homme de génie vers la fin de sa vie, souffrances morales bien plus que physiques, croyons-nous, et dont il sut toujours triompher par sa foi et sa volonté.
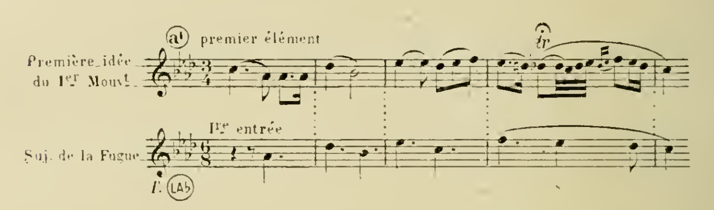
Il est intéressant de rapprocher cette œuvre du XV[e] Quatuor (op. 132), écrit quatre ans après, et qui en est comme le complément obligé (1). Mais, tandis que ce Quatuor ne nous retrace guère que le souvenir des douleurs passées, causes de ce religieux « élan de reconnaissance envers Dieu » (2), la Sonate, elle, nous place en pleine crise : c'est la lutte âpre et terrible contre l'anéantissement ; puis le retour à la vie et à l'espérance célébré, non en une calme et pieuse prière, mais par un hymne exultant de joie triomphale. Nous nous trouvons donc en pré-

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.
(2) *Canzona di ringraziamento alla Divinità, da un guarito.*

sence d'une sorte de drame moral transcrit en musique; aussi cette Sonate est-elle la seule de la *troisième manière* qui ne porte point de dédicace: Beethoven ne pouvait dédier qu'à lui-même cette expression musicale d'une convulsion de sa propre vie.

Pour rentrer dans le domaine *technique*, nous dirons que c'est à cette même cause *dramatique* que doit être attribuée la *construction tonale* des deux derniers mouvements (*la* ♭, LA ♭, *sol*, SOL, LA ♭), construction absolument inusitée chez Beethoven.

Au point de vue thématique, il est à remarquer que le *sujet* de la Fugue finale n'est autre que la *simplification* de l'idée initiale du premier mouvement, en sorte que ce thème sert à la fois d'exorde et de péroraison :



Les *périodes génératrices* de ces deux mouvements, dont l'un paraît signifier l'état de calme (spécifié par l'auteur dans l'indication *con amabilità*) et l'autre la résistance de la volonté contre les attaques du découragement, sont donc ascensionnelles, tandis que celles des deux pièces médianes sont conçues en dépression.

Voici l'analyse de l'œuvre :

1° *Moderato cantabile molto espressivo* $\frac{3}{4}$, en LA ♭ . . . Type S.

Exp. Th. A en *deux* éléments caractéristiques :

— — *a'* thème générateur qui deviendra le *sujet* de la *Fugue* finale.
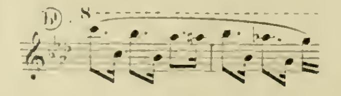
— — *a''* phrase mélodique assez semblable au thème de la Sonate op. 58 de Haydn, traité déjà par Beethoven dans plusieurs de ses œuvres, notamment dans la Sonate op. 10 nº 1 (voir ci-dessus, p. 330):



— Pont très agogique.

— Th. B., en *trois* phrases :

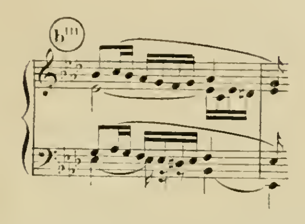
— — *b'*, qui est une simple préparation :



— — *b''*, qui affirme la tonalité :



— — *b''*, qui conclut :



DÉV. très court exclusivement fourni par l'élément *a'*, en *fa*, *RÉ* ♭, et *si* ♭.
RÉEXP. Th. A. à la *T*., accompagné par le dessin agogique du *pont* : l'élément *a''* est à la *SD*. et s'infléchit vers *MI* - *FA* ♭.
— Pont, en *MI*, suivi d'une sorte de *conduit*, toujours en *MI*, qui fait entendre par anticipation le dessin de la phrase *b*.
— Th. B. en trois phrases (*b'*, *b''*, *b'''*) dans le ton principal.
— *Dév. term.* de la phrase *b'''* avec *Coda* par le dessin du *pont* et retour conclusif de l'élément principal *a'*.

2° *Allegro molto* $\frac{2}{4}$, en *fa* (1). . . . . Type M.

SCHERZO. Th. *a* se développant et concluant.
Trio en *RÉ* ♭.
Da capo. Th. *a* en *fa* suivi d'une *coda* en *FA*, enchaînée au mouvement lent.

3° *Adagio ma non troppo* C $\frac{12}{16}$, en *la* ♭, et *Fuga. Allegro ma non troppo* $\frac{6}{8}$, en *LA* ♭ . . . . Type F.

INTERLUDE, formé, comme dans l'op. 106, par une sorte de ritournelle orchestrale alternant avec un véritable *récitatif* sans paroles, du genre de ceux qu'on rencontre dans plusieurs œuvres du maître (Sonate op. 31 n° 2, derniers Quatuors à cordes, IX° Symphonie, etc.).

Arioso dolente. Une fois le ton de *la* ♭ affirmé, s'élève en forme de mélodie *binaire* la plus poignante expression de douleur qu'il soit possible d'entendre (2). Trop tôt la phrase s'éteint et fait place à la *Fugue* finale, à laquelle elle servait de *Prélude*.

1re FUGUE, en *LA* ♭, dont le *sujet* est fait avec l'élément *a'* de la *première idée* du mouvement initial. D'après l'intention même de l'auteur, exprimée par les indications qu'on trouvera un peu plus loin, cette *première fugue* dépeint l'effort de la volonté contre la souffrance qui demeure, ici encore, la plus forte.

(1) Ce *Scherzo*, assez énigmatique, paraît, en tous cas, une douloureuse boutade, un « amusement » bien amer. C'est ainsi, ce nous semble, qu'il doit être interprété, malgré l'opinion contradictoire de certains commentateurs ; le classique W. de Lenz (*op. cit.*, II, p. 19) n'y voit, en effet, que « le pas de charge de quelque garde romaine... », tandis que, selon d'autres, il serait la paraphrase d'une chanson d'étudiants : *Du bist ein liederlich...*

(2) Voir 1er liv., p. 44, l'analyse mélodique de cette phrase *binaire* subdivisée en *quatre* périodes.

Arioso dolente, en *sol*. La reprise désolée, angoissée, de cette cantilène, semble nous faire assister aux derniers spasmes d'une agonie morale, représentée dans le plan musical par cette tonalité si lointaine et si étrange de *sol*. Cependant, la volonté a triomphé : l'harmonie plus claire de *SOL*, s'affirmant en appels répétés d'accords de *tonique*, semble, par un formidable *crescendo*, soulever la pierre presque scellée déjà sur la tombe muette : la vie va renaître.

2e Fugue en *SOL*. Le *sujet* de la *première fugue*, présenté ici par *mouvement contraire*, semble indiquer la résurrection de l'être encore hésitant et déprimé qui voit à nouveau la lumière du jour. Et toutes ces allégories ne sont certes pas hypothétiques : car Beethoven nous a notifié lui-même ses intentions par la double indication « *Perdendo le forze* » et « *Poi a poi di nuovo vivante* », inscrite de sa main, au moment de la reprise de l'*Arioso* en *sol* et au retour de la *Fugue* en *SOL* par *mouvement contraire*.

— Les forces reviennent en effet, et l'on se rapproche de plus en plus du ton principal, *LA* ♭ : le *sujet* revenu à son état *direct*, cette fois, apparaît de nouveau en valeurs syncopées et augmentées, comme si le malade, encore chancelant, s'exerçait à la marche (l'exposition du *sujet* est alors en *sol* et en *ut*). Enfin, sur la *dernière exposition*, au ton initial de *LA* ♭, s'élève une sorte d'hymne enthousiaste d'action de grâces, amplifiant victorieusement la phrase mélodique pour amener la conclusion triomphale de cette œuvre, qui est et restera un type d'éternelle beauté.

Sonate op. 111. — Dédiée à l'archiduc Rodolphe (1).
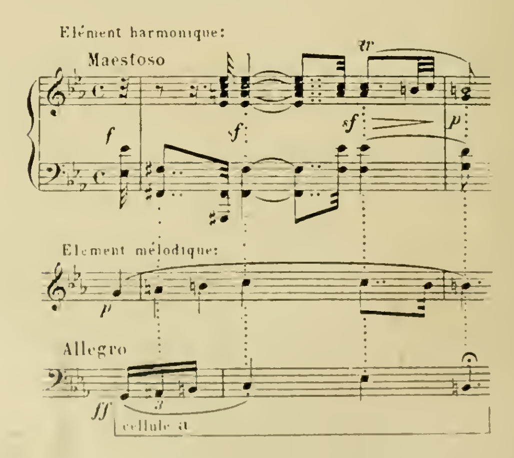
— Composée en 1822.

— Éditée en avril 1823, chez Schlesinger.

— En *deux* mouvements (S. L.) :

1° *Maestoso* et *Allegro con brio ed appasionato* C, en *ut*. . Type S.

Introduction : *Maestoso*, qui contient tous les elements appelés à constituer la *cellule a* de l'*Allegro* qui suit :



(1) Lire dans W. de Lenz (*op. cit.*, II, p. 21 à 34) les très curieuses et très intéressantes observations que lui suggéra cette dernière Sonate de Beethoven.

Exp. Th. A : Phrase complete tirée de cette cellule *a*, très typique et analogue à celle du thème qui accompagne la scène de la mort de Claerchen, dans *Egmont*.
— Pont par *a*.
— Th. B, en *LA*♭, en *deux* phrases :
— — *b'* mélodie très proche parente de celle de la *seconde idée* du finale, dans l'op. 27 nº 2.
— — *b''*, trait accompagné par *a*.
Dév. court de la cellule *a*.
Réexp. Th. A, en *ut* et *fa*.
— Pont de *fa* à la *D.* d'*UT*.
— Th. B : *b* en *UT*, vers *fa*.
— — *b''* en *ut*.
— Phrase concluante, par *a* en *UT*.

2º *Arietta. Adagio molto semplice e cantabile* $\frac{9}{16}$, en *UT*. . Type LV.

Th. *binaire* avec reprises et *quatre* variations.
Développement, reprise du thème et *développement terminal*.

12. — SONATES POUR VIOLON ET POUR VIOLONCELLE.

Sonates pour violon. — L'intérêt artistique et musical de ces Sonates, au nombre de *dix*, est notablement inférieur à celui des *trente-deux* Sonates pour piano que nous venons d'analyser : trois ou quatre, tout au plus, méritent de retenir notre attention.
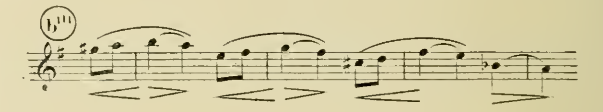
Les deux dernières des trois Sonates, op. 30, dédiées à l'empereur Alexandre (1802), sont à rapprocher, par leur caractère thématique, de la Sonate pour piano, op. 10 nº 3 : l'une de ces deux Sonates est en *ut* et l'autre en *SOL*. Celle-ci contient un Menuet dont le *trio* reproduit presque textuellement le thème de la Sonate, op. 58, de Haydn, maintes fois rencontré déjà dans l'œuvre de Beethoven (op. 10 nº 1, op. 110 et *passim*); cette même Sonate en *sol* se termine par un gai Rondeau à *cinq* refrains où nous pouvons lire, semble-t-il, l'expression bien vivante de la bonne humeur d'un Beethoveen errant sur les collines des environs de Vienne.

La Sonate en *la*, op. 47, est universellement connue sous le nom de *Sonate à Kreutzer* (1803), bien que le célèbre auteur des *Études* (1) ne l'ait pas jouée une seule fois en public, la trouvant « de peu d'effet ». Malgré sa notoriété, cette Sonate n'est nullement l'une des meilleures de Beethoven. Il faut signaler pourtant dans le mouvement initial et dans le finale, tous deux du type S, un essai d'intervention de la *première idée* dans l'exposition de la *seconde* : cette sorte de pénétra-

(1) Rodolphe Kreutzer, violoniste, naquit à Versailles en 1766 et mourut à Genève en 1831 : son ouvrage le plus connu consiste en 40 *Études ou Caprices* que tous les virtuoses du violon ont plus ou moins travaillés.

tion mutuelle des deux thèmes devait être réalisée beaucoup plus complètement, par Beethoven, dans ses Quatuors (1).

Seule, la Sonate, op. 96, composée en 1812, dédiée à l'archiduc Rodolphe et éditée seulement en 1816 à Vienne, chez Steiner, diffère de toutes les autres par sa poésie et son intérêt. Dans son premier mouvement, en *sol*, d'une exquise fraîcheur mélodique, il faut remarquer surtout la *seconde idée* et le charmant dessin de sa troisième phrase (b''') :

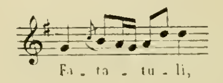


il est bien rare que les virtuoses interprètent cette phrase de façon à en dégager l'expression rêveuse que l'auteur a voulu lui donner.

L'*Adagio*, de forme *Lied-Sonate* (sans développement), est en MI♭ : le charme pénétrant de sa mélodie exige, comme la phrase précédemment citée, une grande intensité d'expression.

Cet *Adagio* s'enchaîne au *Scherzo*, en *sol*, sorte d'antithèse entre la rusticité sauvage d'une danse de rudes paysans (*scherzo* proprement dit) et la suavité d'une valse citadine lointaine (*trio* en MI♭) dont le vent apporte l'écho jusque dans l'auberge du village.

Le finale, en forme de Thème varié, sur une chanson populaire connue, participe également de ces impressions campagnardes, mais non triviales :



Ainsi, toute la Sonate pourrait, à plus juste titre que l'op. 28, porter la dénomination de « *pastorale* » ; elle semble le résumé du Trio, op. 97, composé un an auparavant et dédié également à l'archiduc Rodolphe ; le sentiment général est le même dans les deux œuvres, avec une plus grande puissance expressive, toutefois, dans cet admirable Trio qui sera étudié dans la Seconde Partie du présent Livre.

Sonates pour violoncelle. — Ces *cinq* Sonates, sans valoir musicalement celles pour piano seul, méritent cependant d'être étudiées d'assez près, en raison de leur architecture particulière.

Il faut remarquer d'abord que l'adjonction d'un instrument essen-

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

tiellement *chanteur*, comme le violoncelle, oblige la plupart du temps à une *double exposition* de chaque phrase mélodique, ce qui donne aux *secondes idées* une durée notablement plus longue que dans les Sonates pour piano. En outre, et probablement pour une raison de symétrie, *quatre* de ces Sonates, sur cinq, s'ouvrent par une *Introduction lente* aussi développée et aussi importante que les *Préludes* dans les *Suites* de la dernière époque (voir ci-dessus, p. 145 et suiv.).
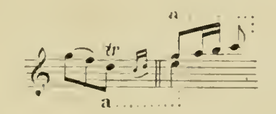
Les deux premières Sonates pour violoncelle, op. 5, en *FA* et en *sol*, écrites en 1795 et 1797 et dédiées au Roi de Prusse, sont en *deux* mouvements (*Allegro* et *Rondeau*) précédés d'une *Introduction.*

Si la *seconde idée* de chacun des *Allegros* initiaux est longue et détaillée, par contre, celle des *Rondeaux* est à peine indiquée, ce qui démontre bien la différence faite par l'auteur entre ces deux formes, tant au point de vue thématique qu'au point de vue architectural. Le Rondeau de l'op. 5 n° 2 a *six* refrains ; c'est l'un des plus longs qu'ait écrits Beethoven.

La troisième Sonate, op. 69, en *LA* (1808), dédiée au baron van Gleichenstein, est en *trois* mouvements ; l'*Introduction lente* s'y trouve placée avant le finale ; celui-ci, de même que le mouvement initial, est du type S.

Les deux dernières Sonates, op 102 (1815), dédiées à la comtesse Erdödy (1), demandent un examen plus détaillé.

La Sonate op. 102 n° 1, en *UT*, est composée de *trois* mouvements ; le premier et le dernier offrent un nouvel aspect du type S, par suite de modifications importantes dans leurs *secondes idées*, ou plutôt dans ce qui en tient lieu : car Beethoven, dérogeant ici à ses propres habitudes dans ses autres œuvres pour violoncelle, a supprimé de ces deux morceaux presque toute la longue exposition d'allure féminine appartenant d'ordinaire à la *seconde idée.* Peut-être a-t-il jugé que l'admirable efflorescence mélodique de l'*Introduction*, en *UT*, rendait superflu tout autre élément de même nature. Cette opinion serait assez plausible, si l'on remarque que le thème d'*Introduction* reprend sa place au milieu de l'*Adagio* et détermine, par sa seule péroraison rythmique, l'entrée subite du thème final:



(1) Dans la première édition parue en France, l'op. 102 porte la dédicace : *à son ami M. Charles Necte,* mais cette indication semble dénuée de tout fondement.

Les *secondes idées* des mouvements extrêmes sont ici à peu près inexistantes mélodiquement : il faut plutôt les considérer comme une sorte d'*émanation* des *idées initiales*, reparaissant dans le ton occupé d'ordinaire par la *seconde idée*. Cette modification de la forme Sonate semblerait la rapprocher de la forme Suite ; une tentative de retour à cette même forme, magnifiquement traitée, se retrouvera aussi dans les derniers Quatuors (1).

Enfin, exemple unique dans l'œuvre beethovénien, le premier mouvement, en rythme de *Marche*, comme on en rencontre assez fréquemment dans les œuvres de la *troisième manière* (Sonate op. 101, XV[e] Quatuor, etc.), n'est pas en *UT*, ton principal du cycle, mais au relatif, *la*. On peut en conclure, non seulement que Beethoven considérait les *deux modalités* d'un *même ton* comme *une seule tonalité*, ce qui est parfaitement logique, mais encore qu'il attachait une importance primordiale à la mélodie de l'*Introduction* dont il faisait, en raison de sa beauté, le principe de l'œuvre entière (2).

Voici l'analyse de cette Sonate :

1° *Introduction*, en *UT*, par une large mélodie de forme *lied*, évoluant autour du dessin générateur qui semble lui servir de *pivot :*



cette *Introduction* est reliée à l'*Allegro* par une cadence suspensive.

2° *Allegro vivace* ₵, en *la* . . . . Type S (modifié).

Exp. Th. A, très court, en *la*, avec inflexion vers le *pont ;*
— Pont mélodique de *six mesures* seulement ;
— Th. B, en *mi*, offrant l'aspect d'un *complément* de P. et de A, plutôt que d'une véritable *idée* :
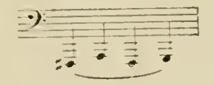


— Cette *phrase unique* se répète *deux* fois et se termine par une *coda* sur le rythme de *a*.

(1) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

(2) Il n'est point étonnant que de pareilles atteintes portées à la convention formelle aient complètement dérouté les critiques d'art, aussi peu clairvoyants à cette époque que de nos jours. C'est pourquoi, sans oser blâmer *ex professo* un génie qui commençait à être réputé, le critique de l'*Allgemeine Musik Zeitung* (1818, p. 702) émet, au sujet de cette Sonate, l'opinion peu compromettante « qu'elle appartient au haut goût le plus étrange et le plus inaccessible... »

Dév. très court, fourni presque entièrement par A et par un épisode tiré de B :



Réexp. normale avec conclusion en *la*.

3° *Adagio* consistant en une phrase de forme *binaire*, en *UT*, qui émane très certainement de la mélodie de l'*Introduction* : cette mélodie elle-même reparaît *in extenso*, après l'*Adagio*, pour servir d'enchaînement au finale.

4° *Allegro vivace*, en *UT*. . . . . Type S (modifié).

Exp. Th. A, en *UT*.

— Pont et th. B, en *SOL*, ne formant, pour ainsi dire, qu'un seul corps.

Dév. très court.

Réexp. conforme à l'*exposition*.

— *Dev. term.*, plus important que le *dév. central*, pour clôturer toute l'œuvre.

L'op. 102 n° 2, en *RÉ*, est la seule Sonate pour violoncelle qui n'ait point d'*Introduction*. Le premier mouvement est régulier, et l'on peut estimer l'*Adagio* l'une des plus hautes inspirations mélodiques de Beethoven ; sa forme est simple : c'est un *Lied* en *trois sections* dont la dernière est enchaînée par un *conduit* avec le finale-Fugue ; mais combien ce chef-d'œuvre dépasse l'ancien *Andante-Lied* de Haydn et de Mozart, au point de vue de la signification expressive !... Une phrase *ternaire*, en *ré*, s'impose : calme en sa première période, elle s'émeut dans la deuxième, jusqu'au cri de douleur, tandis que la troisième période, plus courte, semble ramener la confiance et la tranquillité. Bientôt, dans la IIe section du *Lied*, en *RÉ* (1), apparaît une céleste mélodie qui plane et chante jusqu'au retour du thème, troublé cette fois par un dessin plus inquiet. Le thème terminé, une nouvelle phrase mélodique s'élève, pour préparer le finale dans lequel s'accuse la prédilection de Beethoven pour la Fugue, à cette époque de sa vie.

On voit par ces quelques observations que les *Sonates pour violoncelle* méritent, plus que les *Sonates pour violon*, de retenir l'attention des musiciens, car elles contiennent, sous le rapport de la construction, une plus grande part d'*innovation ;* leur intérêt, toutefois, ne saurait être mis en parallèle avec celui des *Sonates pour piano*.

(1) Comme nous le verrons dans la Seconde Partie du présent Livre, César Franck, dans son 1er Trio, en *fa* ♯, semble être parti d'une idée similaire. Dans le premier mouvement de ce Trio, le *second thème*, qui régit l'œuvre entière, paraît assez proche parent de la mélodie beethovénienne en *RÉ*.

Celles-ci, en effet, constituent avec les *neuf Symphonies* et les *seize Quatuors à cordes* un monument incomparable, dont les inépuisables *enseignements*, la *durée* déjà séculaire et la constante *sincérité* réalisent au plus haut degré de perfection, dans le domaine de la musique instrumentale, les conditions essentielles de *l'œuvre d'art*, telles que nous les avons exposées dans l'Introduction du Premier Livre de ce Cours (1).

Sans doute, le but didactique de cet ouvrage nous obligeait à donner ici la première place aux enseignements techniques contenus dans l'œuvre beethovénien, à les exposer le plus nettement possible, à en faire ressortir enfin l'importance primordiale par de nombreux exemples et des commentaires détaillés. Mais il n'en faudrait pas conclure que les lois de structure organique et tonale, indispensables à toute composition musicale, aient pu se confondre à aucun moment dans notre esprit avec la musique elle-même.

De telles lois, comme toutes les lois, ne sont à aucun degré l'expression de volontés ou de caprices individuels ou collectifs : elles résultent d'un état de choses qu'elles contribuent à ordonner, à perfectionner et surtout à conserver. On les constate, on les formule : on ne les crée point. Dans la musique symphonique, elles se vérifient à chaque instant, mais il ne suffirait pas de les appliquer scrupuleusement pour devenir, par cela même, un musicien ; et elles ne sauraient nous donner, à elles seules, la « révélation de la musique », pour nous servir d'une expression de Beethoven, à qui nous donnons ici la parole une dernière fois.

Aussi bien, ce chapitre lui étant consacré spécialement, c'est à lui qu'il appartient de conclure :

« Ainsi que des milliers de gens, dit-il (2), se marient par amour, « chez qui l'amour ne se révèle pas une seule fois, bien qu'ils en « fassent le métier, ainsi des milliers de gens cultivent la musique et « n'en auront jamais la *Révélation !* »

(1) Voir Ier liv., Introd., p. 14 et 15.
(2) Conversation avec Bettina Brentano.



V

LA SONATE

CYCLIQUE

TECHNIQUE. — 1. L'unité cyclique dans l'œuvre d'art. — 2. Eléments constitutifs de la forme cyclique.

HISTORIQUE. — 3. États divers de la Sonate à partir de Beethoven. — 4. Les Contemporains de Beethoven. — 5. Les Romantiques. — 6. Les Allemands modernes. — 7. Les Français: la Sonate cyclique.

TECHNIQUE

1. — L'UNITÉ CYCLIQUE DANS L'ŒUVRE D'ART.

La **Sonate cyclique** est celle dont la construction est subordonnée à certains thèmes spéciaux reparaissant sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l'œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice.

Le caractère *cyclique* dû à la présence de ces *thèmes permanents*, de ces *motifs conducteurs*, qui donnent aux différents mouvements ou morceaux d'un ouvrage musical l'aspect d'un *cycle de pièces* dépendantes nécessairement l'une de l'autre, n'est pas spécial à la Sonate. Mais, comme la Sonate est le prototype de toutes les formes symphoniques devenues cycliques après elle, c'est à propos de la Sonate qu'il convient d'étudier au point de vue *technique* les éléments de la *forme cyclique*, fournis pour la plupart par le génie beethovénien, bien avant d'être organisés consciemment et dans toute leur plénitude par César Franck.

Le qualificatif *cyclique* est applicable en premier lieu aux *motifs* et aux *thèmes* qui, tout en se modifiant notablement au cours d'une composition musicale divisée en plusieurs parties, demeurent présents et reconnaissables dans chacune de celles-ci, indépendamment de la structure, du mouvement ou de la tonalité qui lui est propre.

Par une extension, ou plutôt par une restriction toute naturelle, la *cellule* qui contient un *motif* cyclique ou la *période* qui contient un *thème* cyclique sont dites *cycliques* elles-mêmes (1). Enfin, une *forme* musicale (Sonate, Quatuor, Symphonie, etc.) sera dite pareillement *cyclique* si elle contient des motifs ou des thèmes ayant un tel caractère et une telle fonction. Et cette fonction consiste en définitive à accroître la cohésion existant entre les diverses parties d'une œuvre, à renforcer l'*unité synthétique* de celle-ci : l'application de ce terme à la musique est donc peu différente de son acception usuelle en matière de littérature, de poésie ou de toute autre œuvre d'art.

C'est en effet l'idée d'*unité*, de retour au point de départ, au principe commun ou au personnage permanent, après un parcours plus ou moins développé, qui fit très probablement recourir à cette expression imagée du *cycle*, empruntée tout à la fois à la géométrie et à la symbolique, où le *cercle* (κυκλος) figure la proportion *parfaite*, la *trinité dans l'unité ;* et c'est en ce sens qu'on a pu légitimement qualifier un *triptyque*, *cycle* de tableaux, ou une *trilogie*, *cycle* de tragédies.

Mais, de même que trois tableaux quelconques ne forment pas nécessairement un triptyque, pas plus qu'une succession de tragédies de sujets et de styles différents ne constitue une trilogie, ni *a fortiori* un cycle, de même des pièces musicales juxtaposées ne méritent le nom de cycle que dans la mesure où elles sont subordonnées à un lien commun, à une unité de pensée, de forme, de tonalité et surtout de thèmes ; car le rôle du *thème* dans la composition est tout à fait analogue, ainsi que nous l'avons constaté, à celui du *personnage* dans la littérature.

Si donc nous jetons un coup d'œil rétrospectif sur la lente élaboration du *cycle Sonate* qui fait l'objet de la *section technique* du présent chapitre (2), nous en trouverons l'origine très éloignée dans l'*unité tonale* des formes *Prélude et Fugue* (voir ci-dessus, p. 64), puis des danses, *Pavane et Gaillarde*, *Canzona* (voir p. 104) et enfin des *Suites* de danses groupées intentionnellement dans un certain ordre.

Avec la forme *Sonate*, on a vu l'idée d'*unité* s'affirmer d'abord par la suppression des pièces de même mouvement faisant double emploi, et la réduction de leur nombre aux *quatre* types principaux (Sonate, Lent, Modéré, Rapide); puis, par la dépendance tonale plus rigoureuse des

(1) On a vu au chapitre précédent (p. 333, 345 et suiv.) plusieurs exemples de thèmes ou de motifs véritablement *cycliques*. Nous les désignons plus spécialement par les dernières lettres de l'alphabet : x, y, z.

(2) Certaines considérations pratiques qui seront exposées plus loin (p. 389 et 390) ont eu pour résultat de faire annexer à la *section historique* de ce même chapitre une notable quantité de compositeurs dont les Sonates ne contiennent pas la moindre trace d'*unité cyclique*.

morceaux, l'un par rapport à l'autre ; enfin, par le rôle grandissant de la personnalité thématique.

Seule, en effet, cette conception beethovénienne du *thème-personnage* pouvait permettre l'unification cyclique des divers morceaux, de même que les personnages principaux des tableaux légendaires, des tragédies ou des poèmes épiques avaient inspiré les triptyques, les trilogies et les *cycles*, véritables monuments de l'art.

Parvenue à ce degré de perfection, la *Sonate cyclique* (ou toute œuvre symphonique construite d'après les mêmes principes) devient, elle aussi, un monument architectural, en raison de cette étroite affinité, maintes fois signalée par nous, entre la *composition* et la *construction* (1).

Comme une « cathédrale sonore », cette Sonate s'ouvre devant nous par un portail grandiose dont les formes sculpturales nous font pressentir déjà quel est le Dieu qui l'habite, quel est le saint à qui elle est vouée. Répondant au geste bienveillant de ce portail symbolique, écoutons l'appel d'introduction qui nous est fait : découvrons-nous respectueusement et pénétrons dans l'immense nef. Tandis que s'expose et se réexpose à l'infini dans chacun des bas-côtés la pieuse idée de l'artiste, le vaisseau central s'appuie, de travée en travée, sur les piliers que la courbe ouvragée de la voûte ogivale relie l'un à l'autre en d'harmonieux développements. Examinons de plus près ces chapiteaux : tel d'entre eux ne reproduit-il pas, dans une attitude différente, le personnage, le motif que le portail introducteur nous avait proposé une première fois ?

Toujours guidés par ces figures cycliques d'un intérêt croissant, nous voici parvenus à l'extrémité de la grande nef : le *premier morceau* de l'œuvre est achevé. Parfois se dresse ici un obstacle qui retarde encore notre entrée dans le sanctuaire : richement vêtu de ses mille figurines en miniature où éclate la joie du sculpteur, le jubé s'interpose et semble distraire un instant notre vue, ainsi que le gai *Scherzo*, où se répètent les petits thèmes brefs et joyeux, repose notre oreille avant les émotions intimes et profondes de la pièce lente, du Saint Lieu qui, le plus souvent, fait suite à la nef principale sans transition, sans jubé..., sans *Scherzo*.

Calme et recueilli, le transept étale alors devant nous sa construction ternaire. Entre ses branches latérales, *alpha* et *oméga*, commencement et fin, s'élève le chœur, point culminant de l'œuvre entière, d'où rayonne toute clarté, car tout y chante la gloire de Dieu, comme en un *Lied* sacré dont la phrase centrale, différente des deux redites qui l'en-

(1) Voir notamment Ier liv., Introd., p. 7, et ci-dessus : Introd., p. 14 et suiv.

cadrent, s'épanouit en accents sublimes où l'âme inspirée de l'artiste s'exhale ineffablement.

Sitôt que s'est éteinte cette lente mélodie, nos yeux s'élèvent et rencontrent les galeries supérieures qui tournent autour du chœur avec leurs arcades finement ciselées et groupées en *trios* : ici est, en effet, la place normale du *Scherzo*, dont les fines arabesques frapperont joyeusement notre oreille et reposeront notre cœur encore ému des graves impressions de l'autel où s'est accompli, lentement, le sacrifice.

Nous parcourons enfin les chapelles de l'abside qui se succèdent et alternent régulièrement comme des *refrains* et des *couplets*, entre lesquels circulent encore des ornements ou des motifs déjà connus de nous : ce sont ces personnages symboliques, ces thèmes conducteurs apparus tour à tour au portail d'introduction, aux développements de la nef, aux décorations variées du transept. Et nous saluons pieusement leur retour dans ce chemin de ronde, dans ce *Rondeau* terminal moins sévère..., « dernier refuge » aussi, par quoi s'achève dignement l'édifice, le monument, — sonore ou architectural, — œuvre de rayonnante beauté, œuvre *cyclique* d' « unité dans la variété, exprimant la grandeur et « l'ordre » (1).

2. — ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA FORME CYCLIQUE.

La comparaison tout allégorique que nous venons d'établir entre la *Sonate* et la *Cathédrale* a pour but de montrer que le principe d'*unité* peut seul donner à une composition le caractère *monumental* ou *cyclique*. Sans doute, les rapports ou proportions de rythme ou de symétrie entre les diverses parties d'une œuvre. leurs relations de tonalités manifestent déjà une *intention d'unité* ; mais cette intention ne devient accessible à l'auditeur que par la forme dans laquelle elle se réalise ; l'idée d'unité, en elle-même, ne suffirait pas à constituer la composition cyclique, si elle n'était en outre exprimée, transmise à l'aide de *signes extérieurs* (2) aisément reconnaissables. Ainsi, le véritable *élément cyclique* apparaît seulement dans la réalisation, lorsque certains aspects rythmiques, mélodiques ou harmoniques rappellent, dans l'une des pièces constitutives de l'œuvre, la présence d'un thème appartenant originairement à *une autre pièce* de la même œuvre.

La fonction conductrice ou unifiante des motifs ou des thèmes cycliques, communs à plusieurs mouvements d'une même composition symphonique, ne doit pas être confondue avec le rôle des idées musicales

(1) Charles Lévêque : *La Science du Beau.*
(2) Voir Ier liv., Introd., p. 9 et 10.

dans les expositions et les développements d'un seul et même morceau de l'un des *quatre* types fondamentaux (S. L. M. R.) : il ne s'agit plus, en effet, d'examiner, comme nous l'avons fait précédemment (p. 234 et suiv.), l'élaboration d'*une seule* idée musicale à l'aide de *plusieurs* cellules ou périodes, mais la formation de *plusieurs* idées musicales gardant le caractère propre à chacun des mouvements où elles s'exposent, et pourtant issues d'*une seule* et même cellule ou d'*une seule* et même période génératrice. De telles métamorphoses thématiques diffèrent aussi, dans la plupart des cas, du développement organique (voir ci-dessus, p. 242 et suiv.) consistant à faire agir ou mouvoir un thème pré-exposé, à l'amplifier, à l'éliminer ou à le combiner avec d'autres : les mêmes moyens ne suffisent pas, en général, pour donner au thème ou au motif cyclique l'aptitude à circuler dans des pièces de caractère différent, tout en demeurant reconnaissable. Cette opération, comme on le verra au chapitre suivant, tient beaucoup plus de la variation que du développement.

Comme tout phénomène musical, la modification cyclique d'un thème porte nécessairement sur l'un ou l'autre de ses éléments constitutifs (rythme, mélodie, harmonie), sinon sur plusieurs à la fois. Cette distinction élémentaire semble la meilleure pour analyser ici, à titre d'indication, quelques spécimens de ces modifications dont l'inépuisable variété défie toute tentative de classification complète.

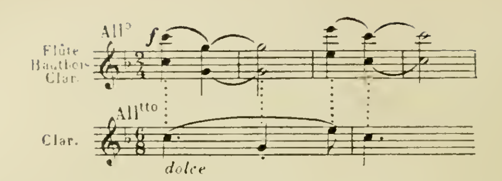
Modifications rythmiques. — Chaque pièce constitutive d'une œuvre cyclique affectant généralement un rythme propre, les transformations de cette espèce sont de beaucoup les plus fréquentes. Nous en avons rencontré plusieurs exemples déjà dans les Sonates de Beethoven (1) ; mais, comme l'étude des éléments cycliques n'est pas limitée à cette seule forme de composition, il convient ici d'opérer de la même manière que pour les idées musicales (voir ci-dessus, p. 236 et suiv.) et d'élargir notablement le choix des œuvres contenant des exemples typiques.

La *Symphonie Pastorale*, op. 68, contient une application plus apparente et sans doute plus consciente des *modifications rythmiques* apportées à divers dessins destinés à établir, entre le mouvement initial et le finale, un lien *cyclique* indéniable.

On connaît déjà (2) la modification agogique, c'est-à-dire rythmique, subie par le dessin des instruments à vent à la fin de la première exposition, lorsqu'il reparaît, à la clarinette, dans l'introduction du finale :

(1) Voir notamment les op. 13, 31 n° 3, 57, 81, 106, 110, dont les analyses ont été faites dans la *section historique* du précédent chapitre (p. 333, 345, 347, 355, 362 et 366.)

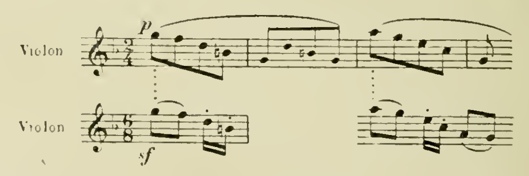
(2) Voir Ier liv., p. 124.
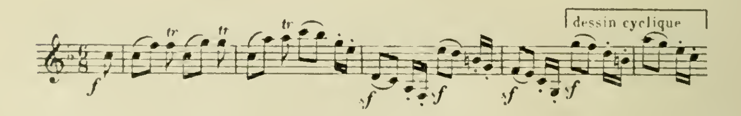


Seul, le rythme diffère ; mais ce rythme nouveau et moins calme du finale ne tardera pas à engendrer une idée nouvelle, totalement distincte de la phrase du mouvement initial, à laquelle elle emprunte pourtant le rythme et le dessin de sa cellule primitive :



Dans la même Symphonie, le motif qui caractérise l'entrée de la *seconde idée* dans le mouvement initial exerce une influence *cyclique* sur la *seconde idée* du finale, par une modification principalement rythmique :



mais ce rappel du premier mouvement, au lieu d'être le point de départ d'une nouvelle mélodie, apparaît ici plutôt comme un aboutissement :
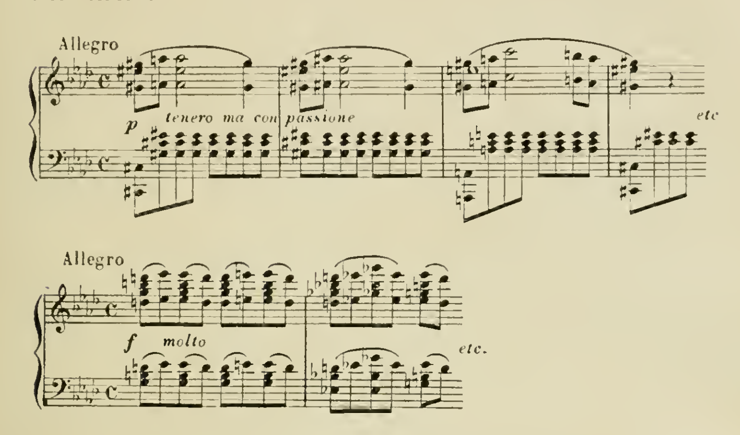


Ni l'une ni l'autre des deux transformations rythmiques que nous venons de citer n'ont, à proprement parler, le caractère de développement : il est à peine utile d'en faire l'observation, tant est différent ici l'emploi du motif cyclique.
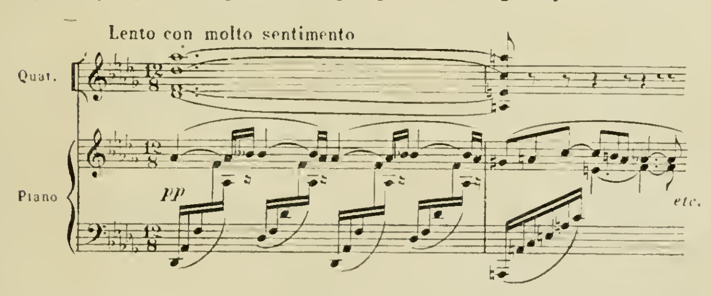
Le Quintette de César Franck offre un exemple remarquable d'unité cyclique, obtenue à l'aide d'un thème unique dont le *rythme seul* se modifie dans chacune des *trois* pièces constitutives de l'œuvre, tandis que

sa ligne mélodique et ses harmonies très spéciales subsistent immuablement (1).

Dans l'*Allegro* initial, cette plainte, tantôt mystérieuse, tantôt violente, apparaît pour la première fois au piano sous deux aspects rythmiques différents, avant de prendre part à la lutte dramatique des autres thèmes :



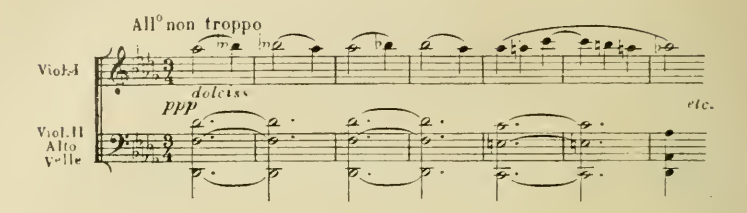
Dans la pièce lente, elle semble planer seulement sous une forme rythmique plus alanguie et en quelque sorte *éloignée* par sa tonalité :



Dans le finale, elle se fait entendre d'abord avec le même rythme et
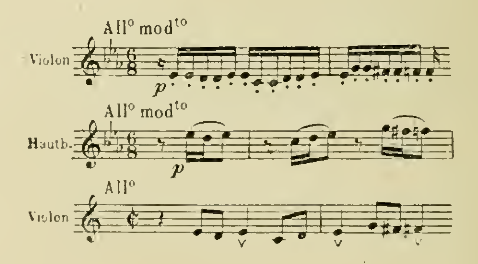
(1) Ainsi qu'on le démontrera dans la Seconde Partie du present Livre, en étudiant spécialement le Quintette de Franck, ce thème cyclique offre une particularité remarquable que nous tenons à signaler : les deux membres de phrases qui le constituent sont l'inversion à peu près exacte l'un de l'autre. Les *quatre mesures* du premier membre, citées ci-dessus, contiennent donc *tout le thème* : il suffit de *renverser* le sens de leurs intervalles pour donner naissance *mélodiquement* au second membre de phrase.

la même tonalité que dans la pièce lente, mais l'expression est tout à fait différente :



Bientôt le calme disparaît ; la voix plaintive se fait plus forte en retrouvant le ton principal : elle se rapproche, et ses appels désespérés retentissent encore au-dessus de l'éclatante péroraison.
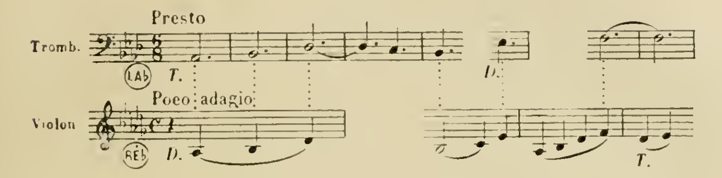
La III[e] Symphonie de C. Saint-Saëns, op. 78, en *ut*, est également construite sur un dessin unique qui affecte trois aspects *rythmiques* principaux :



Mais c'est surtout au point de vue *mélodique* que cette œuvre contient des exemples de transformations intéressantes, ainsi qu'on va le voir ci-après.
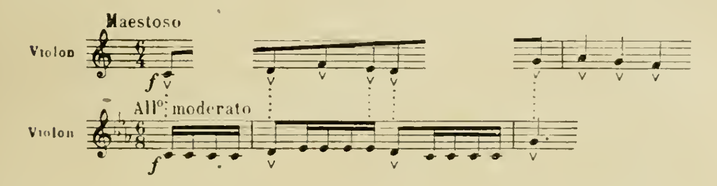
Modifications mélodiques. — Il est à peu près impossible de délimiter exactement ce qui appartient au domaine purement *mélodique* dans les modifications subies par un thème cyclique : dans l'exemple de Beethoven, précédemment cité (p. 380), les rythmes transformés engendraient de véritables mélodies nouvelles, et de tels effets rythmo-mélodiques sont, en matière de thèmes cycliques, extrêmement fréquents. Dans certains cas, cependant, la modification *mélodique* prépondérante peut être considérée en elle-même et isolément. La même Symphonie de Saint-Saëns, op. 78, citée ci-dessus, en contient un exemple assez caractéristique dans le thème qui constitue le *trio* du *Scherzo*, où

il est exposé pour la première fois sous cette forme, dont la parenté avec la phrase principale du mouvement lent est assez nette :
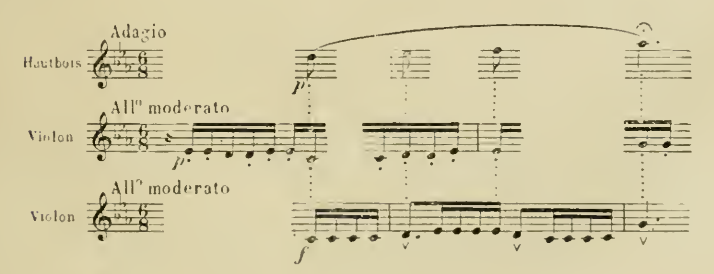


La superposition de ces deux thèmes montre bien que leurs éléments mélodiques sont semblables : mêmes intervalles entre les *trois* notes initiales (*la* ♭, *si* ♭, *ré* ♭) ; mêmes notes extrêmes au grave (*si* ♭) et à l'aigu (*mi* ♭, *fa*) dans les mesures suivantes. Les points les plus apparents des deux mélodies sont identiques, mais leur *fonction tonale* diffère, puisque le thème du *Scherzo* part de sa *tonique*, tandis que celui de l'*Adagio* part de sa *dominante*.

Dans le finale, ce mêmet hème, changé de rythme, donne naissance à une nouvelle mélodie, où l'on retrouve les éléments principaux du dessin initial du *Scherzo* :
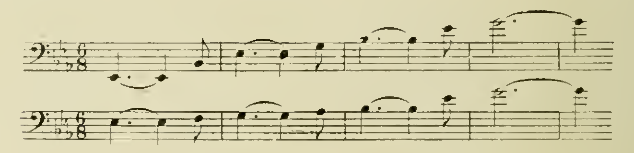


et ce dernier dessin relié mélodiquement au grand *Choral Maestoso*, comme on vient de le voir, procède également du thème initial (cité ci-contre, p. 382), en sorte que tous les éléments mélodiques de la Symphonie sont implicitement contenus dans les *quatre* notes de hautbois du début :



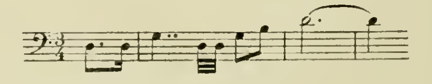
Cet exemple d'un thème unique, qui circule dans toutes les parties d'une œuvre musicale, donne une idée des immenses ressources qu'apporte à l'art de la composition l'emploi des modifications d'ordre *mélodique*.

Richard Wagner semble avoir poussé jusqu'à ses extrêmes limites cette conception véritablement cyclique des thèmes dont il se sert pour signifier les sentiments éprouvés par les personnages de ses drames : le *Ring des Nibelungen*, légende de l'*anneau*, *cycle* de poèmes épiques et mythologiques, en offre un spécimen des plus frappants. S'il est un thème *cyclique* dans toute la force du terme, c'est assurément la mélodie initiale (*Ur Melodie*) qui s'expose, dès les premières mesures du *Rheingold*, sous les deux aspects suivants, l'un harmonique et l'autre mélodique :



Ce thème, par lequel Wagner a voulu représenter une impression de nature primordiale, aquatique et féconde, contient effectivement le germe de tous ceux qui ont quelque importance dans la *Tétralogie*. Par exemple :

1° l'arpège rayonnant qui apparaît avec l'or dont il symbolise, en quelque sorte, la pureté originelle :

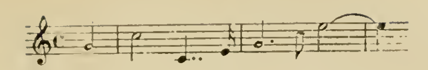


2° la forme inverse et mineure du même arpège appliquée à la malédiction de l'or, désormais souillé par la cupidité et le vol :

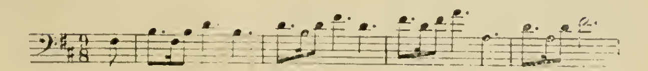


3° une autre disposition majeure du même thème, contrastant avec la précédente et signifiant la noblesse héroïque de celui par qui sera rachetée cette malédiction de l'or (1) :

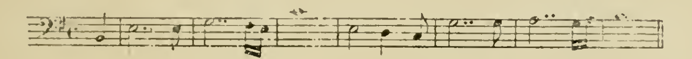
(1) Nous avons déjà fait connaître (Ier liv., Introd., p. 12) ce qu'il faut penser des fâcheuses nomenclatures où ce thème est qualifié « thème de l'épée », et des commentateurs, plus



4° le rythme guerrier des messagères divines chevauchant dans l'espace :



5° enfin, la période mélodique complète où l'on retrouve le thème primordial de tout le cycle, personnifié dans le héros prédestiné :



En étudiant ultérieurement les autres œuvres de Wagner, dans le Troisième Livre de ce Cours, on y rencontrera les plus admirables exemples de transformations rythmiques et surtout mélodiques. Car le *thème cyclique*, dans le domaine symphonique, et le *motif conducteur* (*Leit Motiv*), dans l'ordre dramatique, sont en définitive une seule et même chose. Les lois différentes de la Symphonie et du Drame modifient l'emploi qui doit être fait des uns et des autres dans la musique, comme ces mêmes lois affectent différemment l'ordre et la distance des modulations : nous l'avons observé précédemment (p. 245); mais cette adaptation d'un même thème à des formes expressives variables à l'infini, demeure le principe fécond de toute œuvre véritablement *composée*.
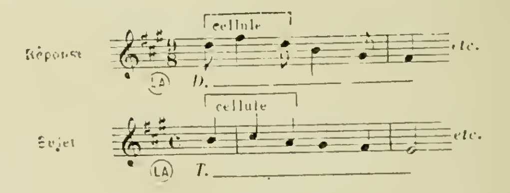
Modifications harmoniques. — L'élément *harmonique* étant très postérieur aux deux autres dans l'art musical, son emploi dans le domaine cyclique est resté jusqu'à présent assez limité. La transposition, la modulation et l'altération semblent résumer tout l'effort accompli depuis ces derniers siècles dans le sens harmonique ou tonal : *harmonie* et *tonalité* peuvent apporter cependant à la construction cyclique d'utiles

fâcheux encore, qui croient rendre service à l'auteur en expliquant comment ce thème *représente une épée !* On ne saurait trop répéter qu'une conception aussi grossièrement enfantine de la signification expressive des thèmes musicaux ne doit, en aucune manière, être imputée à une intelligence aussi profonde et surtout aussi *méthodique* que celle de Richard Wagner. Une fois pour toutes, la musique *ne représente pas un objet* : elle évoque ou exprime des sentiments de l'âme. Et si tel objet, comme une épée, est lui même représentatif de tel sentiment, au même titre qu'un mot, un geste ou une attitude, la musique est en dehors et au-dessus de ces représentations matérielles, car elle atteint précisément ce qu'il y a en nous de plus immatériel et de plus noble : l'âme.

ressources ; il convient d'en signaler ici quelques trop rares applications.

La *fonction tonale* des degrés principaux d'un thème cyclique peut être modifiée sans atteindre la substance même de ce thème : on en a vu des exemples rudimentaires à propos de la réponse tonale dans la Fugue (p. 39). Dans la Symphonie de Saint-Saëns, précédemment citée, on a pu constater aussi une mutation de la *fonction harmonique* des *mêmes* notes, appartenant à *deux* formes mélodiques issues l'une de l'autre : le *trio* du *Scherzo* et le motif initial du mouvement lent (voir ci-dessus, p. 383).

La Sonate pour piano et violon de César Franck, qui sera analysée plus complètement ci-après (p. 423 et suiv.), contient aussi une modification harmonique analogue : le thème du finale est beaucoup plus proche qu'on ne le croit communément de celui du mouvement initial ; leurs mélodies et même leurs rythmes sont assez peu dissemblables dans les premières mesures, mais le premier s'expose en *fonction de dominante* et le dernier en *fonction de tonique*. Ces deux formes du même dessin cyclique, entre lesquelles se meut la Sonate tout entière, occupent donc respectivement la situation de la *réponse* par rapport au *sujet* dans une *contre-exposition* formant cadence conclusive :



Admirable réalisation cyclique de l'équilibre tonal fondé, en définitive, sur les lois immuables de la cadence.

Enfin, la *tonalité* elle-même est susceptible de coopérer à l'unité cyclique d'une œuvre, tout autrement que par l'emploi traditionnel de la même tonique pour la pièce initiale et la pièce finale de la même composition : les réapparitions successives d'une même tonalité très différente du ton principal au cours des différents mouvements constituant le cycle, ont été déjà signalées plusieurs fois (par exemple *SOL* ♭-*FA* ♯ dans l'op. 106, en *SI* ♭, de Beethoven, p. 279 et 362); l'adaptation raisonnée et constante de tel ton déterminé à tel personnage ou à tel sentiment (le ton de *ré* affecté à l'idée de mort, dans *Parsifal* de R. Wagner, par exemple) fera l'objet d'études spéciales, à propos de la *musique dramatique*, dans le Troisième Livre du présent Cours ; mais il y a un

emploi plus particulièrement cyclique des enchaînements de tonalités, qui a sa place marquée dans l'analyse de la construction symphonique dont nous nous occupons présentement. Il appartient en propre à César Franck : dans plusieurs de ses œuvres et notamment dans le Quintette dont nous avons examiné déjà le thème cyclique (p. 381), certaines tonalités agissent d'une façon continue sur les modulations importantes des développements. Les trois mouvements consécutifs de ce Quintette obéissent à une progression tonale constante ayant pour point de départ la tonalité d'origine (*fa*) et pour aboutissement la tonalité finale plus claire (*FA*). La plupart des modulations employées appartiennent par leur parenté plus ou moins directe, tantôt à la famille de *fa*, comme *la* ♭ et *RÉ* ♭ dans le mouvement initial, tantôt à celle de *FA*, comme *fa* ♯ dans le finale.

L'emploi des unes et des autres est ordonné de telle sorte que l'influence de *fa* reste prépondérante dans le mouvement initial. La pièce lente centrale est placée dans la tonalité intermédiaire de *la*, reliée par sa *tierce* (*ut*) et par son mode *mineur* au ton de *départ*, et par sa *tonique* (*la*) au ton d'*arrivée*. Le finale, au contraire, voit apparaître des tonalités toujours plus proches de *FA* et du mode *majeur* où s'achèvera la géniale péroraison. Ainsi, les modulations de chaque pièce sont soumises non seulement à l'ordre de structure propre à chacune d'elles, mais en outre à un ordre supérieur, véritable *rythme cyclique* qui règle leur enchaînement d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Cette unification de la hiérarchie tonale dans les compositions symphoniques de vastes proportions permet d'entrevoir dans l'avenir bien d'autres applications, à peine pressenties par les premiers auteurs des Sonates cycliques. Déjà d'intéressantes tentatives ont été faites en ce sens : leur étude ne peut prendre place dans cet ouvrage.

Pas plus dans l'ordre harmonique et tonal que dans l'ordre mélodique ou rythmique, il n'était possible de donner ici autre chose que de simples indications ; la modification cyclique des thèmes atteint, en effet, ce qu'il y a de plus subtil, de plus intime et de plus personnel dans l'art de la composition : l'élaboration des IDÉES elles-mêmes. Ce travail patient et consciencieux dans lequel se résume l'effort inventif du musicien ne saurait être astreint à des limites exactes, ni enclos dans un cadre absolument fixe. Tout au plus pouvait-on montrer ici, par quelques exemples méthodiquement présentés, comment ont procédé les plus grands génies dans cette opération nécessaire et complexe de la *transformation thématique*, sur laquelle nous reviendrons encore dans le chapitre suivant à propos de la Variation.

HISTORIQUE

3. — ÉTATS DIVERS DE LA SONATE A PARTIR DE BEETHOVEN

La *construction cyclique*, dont on vient d'énoncer sommairement les éléments et les principes généraux, ne pouvait manquer de réagir profondément, non seulement sur la forme Sonate à propos de laquelle nous avons fait cet exposé très incomplet, mais encore sur toutes les formes instrumentales de la Troisième Époque, dont la Sonate est le prototype. Les effets de cette véritable rénovation ne peuvent donc être historiquement constatés et examinés qu'avec l'étude de chacune de ces formes, au fur et à mesure de leur apparition et de leur perfectionnement. La plupart des compositions symphoniques, qui subirent tour à tour la réaction cyclique, comportent la connaissance préalable de l'orchestre et feront l'objet de la Seconde Partie du présent Livre ; aussi, les observations d'ordre cyclique qui s'y rattachent seront-elles énoncées à propos de chacune de ces formes. Nous ne retiendrons ici que les effets subis par la forme Sonate, depuis les premières tentatives de construction cyclique faites par Beethoven.

Quelques extraits déjà cités des jugements portés de son vivant sur certaines Sonates appartenant à la « troisième manière » du maître (1) donnent à penser que son dernier style fut de moins en moins compris, à mesure qu'il approchait davantage de la forme cyclique, telle que nous pouvons la concevoir depuis César Franck. La critique n'est-elle point allée parfois même jusqu'à tourner en ridicule les rappels thématiques devenus plus fréquents dans les œuvres les plus mûries et les mieux ordonnées du maître de Bonn ? comme s'il avait paru nécessaire de discréditer à l'avance les tentatives qu'on essaierait encore de faire dans le sens de cette unité synthétique, si justement admirée de nos jours chez les meilleurs musiciens !

Quoi qu'il en soit, ce résultat fut obtenu : incompréhension des uns, ignorance des autres, provoquèrent dans la Sonate, au temps de Beethoven et même après lui, une stagnation presque totale de la forme. Cependant, les principes méconnus de la construction cyclique ne devaient pas tarder à agir de nouveau au fond des consciences musicales, le jour où quelque génie saurait en tirer une puissance capable de lutter victorieusement contre la désagrégation imminente de la Sonate. Cette forme semble avoir été entraînée ainsi, depuis les premiers essais de rénovation

(1) Voir notamment l'appréciation que nous avons citée ci-dessus (note 2, p. 372), à propos des deux Sonates pour violoncelle, op. 102 (1815). On verra par la suite que la IXe Symphonie devait être traitée bien plus sévèrement encore.

cyclique jusqu'à nos jours, par deux courants opposés, tendant, d'une part à la dissociation de ses éléments et, de l'autre, à leur union intime et de plus en plus cohérente : chacune de ces deux tendances doit faire ici l'objet de quelques observations, d'ordre *technique* et *historique* tout à la fois, pour expliquer la raison d'être du présent chapitre et des divisions qui vont suivre.

Stagnation et désagrégation fantaisiste de la forme Sonate. — L'incompréhension du rôle *cyclique* des thèmes et des tonalités enleva rapidement à la forme Sonate la plus grande partie de son intérêt. Seul, le cadre apparent et purement extérieur subsistait : l'ordre des mouvements, la vague division ternaire de certains d'entre eux, sont les seuls vestiges appréciables que l'on retrouve dans la plupart des œuvres intitulées Sonates par les contemporains et les successeurs immédiats de Beethoven. Ainsi, l'ignorance et la vanité ne tardent point à réduire cette belle et noble forme à l'état de vulgaires imitations, voire même d'*airs variés*... et de quelle façon !

La tradition se perd ; la routine triomphe ; et l'on constate une fois de plus que la lettre tue l'esprit.

Cependant, l'enthousiasme pour les nouvelles doctrines du Romantisme révolutionnaire s'étend jusqu'à la musique elle-même. D'exquis compositeurs, aussi bien doués que mal instruits, s'essaient encore, mais de plus en plus rarement, dans la vieille forme Sonate. Certes, leur goût, leur invention, leur génie même se révèle en plus d'une page émouvante ; mais, par suite de circonstances souvent indépendantes de leur bonne volonté, leurs connaissances techniques en matière de composition sont des plus restreintes : ils ne savent pas construire ; et cette infériorité a condamné de tout temps les artistes, même les plus délicats, à agir comme de véritables appareils enregistreurs et à traduire, vaille que vaille, leurs fugitives impressions. Les meilleurs d'entre eux n'ont guère accru les ressources de l'art qu'au point de vue instrumental, et surtout en ce qui concerne le piano.

Un seul, Mendelssohn, possédait, au plus haut degré, le savoir nécessaire ; malheureusement, le génie était absent, en sorte que ses œuvres sont toutes écrites dans un style très pur... mais parfaitement conventionnel, sinon inexpressif.

Toutefois, ce que la Sonate avait momentanément perdu par suite de cette méconnaissance coupable du passé, le culte outré de la Nature cherchait à le lui rendre dans le genre descriptif. Sous l'influence de la mode, les compositions instrumentales recevaient, en effet, un contingent peu désirable de titres pittoresques ou prétendus tels ; et ces titres ayant réagi bientôt sur la musique, on vit apparaître une foule

d'œuvres intentionnellement fantaisistes, mais heureusement sauvegardées par la forte armature de la forme Sonate, la seule que connussent encore vaguement les « musiciens libres » appartenant à cette période. Aussi, les meilleurs Romantiques, ceux qui sont encore des musiciens, subissent-ils cette saine influence et continuent-ils à construire, à leur propre insu bien souvent, des pièces pittoresques où l'on reconnaît assez aisément quelque bon *Lied* en trois sections, quelque vieux *Rondeau*, *Scherzo* ou *Menuet*, voire une *exposition* à deux idées... Mais toute notion du *développement* est à peu près perdue, et nul ne sait plus l'importance de l'ordre *tonal* dans cette partie intégrante de toute pièce instrumentale bien équilibrée.

Ces pièces isolées, issues pour la plupart de cette sorte de démembrement de la forme Sonate, « éclatée en morceaux », là où elle ne fut pas conservée par la cohésion cyclique, ne sauraient trouver place dans cette partie du Cours de Composition. Leur forme ne nous apprend rien : ce sont plutôt leurs déformations dont les causes doivent intéresser le musicien. Et comme ces causes proviennent presque toujours d'une idée poétique ou littéraire, donc *extra-musicale*, ces pièces dites *libres*, et souvent inclassables, figureront plus avantageusement à titre d'annexes du Poème Symphonique et de la Fantaisie, dans la Seconde Partie du présent Livre.

De cette désagrégation accidentelle de la forme Sonate, nous ne retiendrons ici que la Sonate amoindrie et desséchée, telle qu'elle apparaît chronologiquement à cette place, bien qu'elle ait été jusqu'à la fin du XIXe siècle, en Allemagne surtout, la moins *cyclique* de toutes, assurément. Après Beethoven et les Romantiques, en effet, la Sonate allemande ne réalise plus aucun progrès : elle suit aveuglément les traces de Mendelssohn, mais avec une connaissance moindre des principes de construction ; et la prétention beethovénienne y remplace désavantageusement la véritable compréhension des enseignements laissés par le maître.

Avant d'arriver à l'École Française contemporaine, la seule qui puisse vraiment se réclamer des principes de construction *cyclique* pressentis par le génial auteur de la *Pathétique*, il était nécessaire de faire ici une place à ceux qui ne subirent jamais son influence : ce fait même les excluait du chapitre consacré à Beethoven.

Concentration de la forme Sonate dans l'unité cyclique. — Déjà, la restriction du nombre des mouvements différents dans les dernières Sonates de Beethoven avait fait présager ce phénomène de concentration. L'usage des thèmes cycliques, resserrant de plus en plus les liens

qui unissaient les parties constitutives de la Sonate, devait en accroître encore la cohésion. Et si l'on observe que *quinze années* à peine séparent la *dernière* œuvre cyclique beethovénienne (1826) de la *première* œuvre cyclique de César Franck (1841), la filiation musicale très authentique de l'un à l'autre cessera d'être accueillie comme une complaisante hypothèse. Il est même surprenant qu'une interruption aussi brève entre l'apparition de deux œuvres qui sont manifestement continuatrices l'une de l'autre, ait passé inaperçue. Il n'est pourtant pas douteux que le dernier Quatuor écrit par Beethoven fût connu et compris de Franck lorsqu'il écrivit ses premiers Trios. Et, si nous retrouvons au milieu des inexpériences juvéniles de ceux-ci les principes de construction observés dans celui-là, le hasard ou l'hypothèse n'y sont assurément pour rien. Ces mêmes principes, perfectionnés par un magistral emploi des dessins et thèmes cycliques, devaient apparaître avec toute leur force dans l'inoubliable Sonate pour piano et violon que nous analyserons ci-après (p. 423 et suiv.), et rayonner de là dans une foule d'autres œuvres.

Avec Franck, génial continuateur français (1) de l'immortel symphoniste allemand, commence une période nouvelle et *exclusivement française* jusqu'à présent. La valeur et la force des meilleures œuvres appartenant à cette période reposent sur toutes les innovations beethovéniennes et sur la construction *cyclique* enfin comprise et réalisée. Sous cette influence bienfaisante, la traditionnelle forme Sonate a déjà reconquis, dans notre pays tout au moins, une vitalité et une jeunesse vraiment surprenantes après un demi-siècle de décadence et d'oubli.

L'histoire de la Sonate depuis Beethoven comprendra donc *trois périodes*, au cours desquelles on pourra suivre les effets des deux courants opposés que nous venons de signaler. De ces trois périodes, la dernière seule, et dans la seule École Française, a gardé le caractère *cyclique* par lequel se sont accomplis les principaux progrès de cette forme de composition : il sera fait ici, pour cette raison, une importante subdivision dans l'histoire de la dernière période :

Première période : les Contemporains de Beethoven (§ 4) ;
Deuxième période : les Romantiques (§ 5) ;
Troisième période : les Allemands modernes (§ 6) ;
— les Français : la Sonate cyclique (§ 7).

(1) On verra ci-après (p. 422), par une brève notice biographique sur César Franck qu'il fut réellement et exclusivement *français*.

4. — LES CONTEMPORAINS DE BEETHOVEN

Muzio Clementi	1752 † 1832
Johann Ladislaus Dussek	1761 † 1812
Daniel Steibelt	1765 † 1823
Johann Baptist Cramer	1771 † 1858
Johann Woelfl (ou Wölffl)	1772 † 1812
Johann Nepomuk Hummel	1778 † 1837
John Field	1782 † 1837
Ferdinand Ries	1784 † 1838
Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner	1788 † 1849
Ignaz Moscheles	1794 † 1870

De ces dix compositeurs, le premier et les cinq derniers, seuls, connurent Beethoven et furent même plus ou moins mêlés à sa vie : ils subirent nettement son ascendant et, à l'exception de Clementi qui avait tout au moins une personnalité de quelque valeur, ils ne réussirent à produire que des pastiches beethovéniens, sans intérêt ni portée artistique d'aucune sorte.

Quant à Dussek, Steibelt, Cramer et Woelfl, ils semblent n'avoir jamais connu, ni même voulu connaître l'auteur de la *Pathétique* : leurs œuvres sont des succédanées de celles de Haydn et de Mozart, avec un peu plus de virtuosité pianistique, mais infiniment moins de qualités musicales.

Muzio CLEMENTI, beaucoup plus âgé que Beethoven, auquel il survécut quatre années, doit à cette longue existence la particularité assez spéciale d'avoir influencé les premières compositions instrumentales du jeune maître, dont il subit à son tour l'influence, à la fin de sa vie. Né à Rome, Clementi s'établit très jeune en Angleterre, où il eut l'occasion d'entendre et d'étudier les œuvres des Bach, des Scarlatti et de Paradies : il acquit de la sorte une éducation musicale bien supérieure à celle qu'il eût pu recevoir dans les conservatoires de son pays natal. Après avoir été claveciniste à l'Opéra italien de Londres, il se mit à voyager pour continuer sa carrière de virtuose, et eut même l'occasion de se mesurer avec Mozart, dans un mémorable concours qui eut lieu à Vienne, en décembre 1781, devant l'empereur Joseph II. Clementi sortit avec avantage de cette épreuve et, après maintes tournées triomphales, il revint se fixer à Londres. Il y resta jusqu'à sa mort, et c'est là qu'il écrivit la plupart de ses compositions, parmi lesquelles les

célèbres Études intitulées *Gradus ad Parnassum* que les pianistes virtuoses d'aujourd'hui jugent encore utiles à leur perfectionnement.

Beethoven, qui avait beaucoup joué les œuvres de Clementi, adopta dans ses premières Sonates pour piano des dispositions d'écriture tout à fait analogues; par contre, une indéniable préoccupation du style beethovénien se retrouve chez Clementi, dans les Sonates qu'il composa entre 1820 et 1822.

Les Sonates de Clementi atteignent le nombre de cent dix, dont quarante-six pour piano et violon, et soixante-quatre pour piano seul: nous ne signalerons, parmi ces dernières, que les plus remarquables.

Les trois Sonates, op. 2, en *deux* mouvements, sont les premières de toutes; elles ont été publiées en 1770, année de la naissance de Beethoven.

Dans l'op. 9, la troisième Sonate (1) contient une *seconde idée* apparentée de très près au thème du finale de la *Symphonie Héroïque :*



Les analogies thématiques avec certaines œuvres de Beethoven (op. 57, op. 22 et op. 109), deviennent assez fréquentes à partir de la 10e Sonate, laquelle, ainsi que toutes les suivantes, est en *trois* mouvements.

Dans l'op. 33 de Clementi (1801), on trouve des traits de piano absolument identiques à certains passages du fameux Rondeau, *l'Aurore*, de l'op. 53 de Beethoven.

Dans l'op. 34, la première Sonate débute par une superbe introduction et s'élève notablement au-dessus du niveau des précédentes.

Enfin, les trois dernières Sonates (op. 50) sont, toutes trois, dignes d'être connues : celle qui porte le titre *Didone abbandonnata*, *Scena tragica* (1821) est assurément très supérieure à celles de tous les compositeurs contemporains de Clementi, Beethoven excepté; c'est même l'une des meilleures œuvres pour piano de l'époque. Cette sorte de poème en forme Sonate est divisée en *trois* parties portant les indications suivantes:

1. *Introduzione patetica. — Deliberando e meditando.*
2. *Dolente.*
3. *Agitato e con disperazione.*

Johann Ladislaus DUSSEK, né à Tszaslau (Bohême), fut également un pianiste virtuose très remarquable; il voyagea dans toute l'Europe et occupa diverses positions : précepteur des enfants du gouverneur de

(1) Édition Breitkopf et Haertel, n° 6.
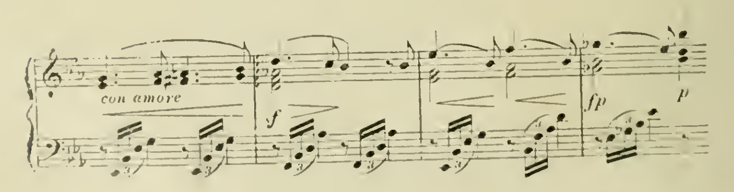
La Haye, en 1782, il fut ensuite secrétaire du prince Louis de Prusse qu'il suivit aux armées. En 1808, Talleyrand le fit engager à Paris comme second chef d'orchestre des théâtres impériaux ; Dussek mourut, quatre ans plus tard, à Saint-Germain.

Il avait écrit quatre-vingts Sonates pour piano et violon, cinquante-trois pour piano seul et neuf pour piano à quatre mains. Il s'en faut de beaucoup que ces Sonates aient la valeur de celles de Clementi: elles portent au contraire la marque flagrante d'une instruction musicale tout à fait médiocre et ont plutôt le caractère d'improvisations inégalement réussies. Plusieurs d'entre elles sont des modèles d'incohérence, et l'immense succès qu'elles remportèrent en leur temps ne peut s'expliquer que par la *virtuosité* très spéciale qui s'y étale. On ne pourrait sans ridicule remettre actuellement au jour de telles œuvres, car la mode n'est plus à ce genre de difficultés ; mais est-il bien sûr que cette mode, à peine passée, n'ait pas été remplacée par une autre sorte de *virtuosité*, destinée à disparaître à son tour ?

La plus connue des Sonates de Dussek est intitulée *Le Retour à Paris*, op. 70 (1). Un éditeur anglais, désirant opposer cette œuvre à celle que Woelfl (voir ci-après, p. 396) avait modestement intitulée *Non plus ultra*, lui donna, d'accord avec l'auteur, le titre encore plus modeste de *Plus ultra !* Il convient d'analyser cette inénarrable Sonate en *quatre* mouvements (S. L. M. R.), afin de se rendre compte de ce qu'était la mauvaise musique au début du XIX[e] siècle.

1° *Allegro non* troppo, ₵, en LA ♭.

> Exp. Th. A peu caractérisé, construit sur la *T.* et la *SD.*, ce qui le rend assez indécis ;
>
> — Pont, en LA ♭, où l'auteur cherche vainement à sortir de cette tonalité : trois tentatives successives et également infructueuses l'ayant ramené sur la *tonique*, il module inopinément, en *cinq* mesures, à la *dominante* ;
>
> — Th. B, en MI ♭ ; en dépit de l'indication *con amore* (transformée en *amorosamente* dans la *réexp.*), ce « thème » est un chef-d'œuvre de platitude mélodique bien digne d'être cité... à ce titre tout au moins :



> — Ici apparaît l'inévitable *trait de piano*, provenant du style *Concerto* dont il sera question ultérieurement.

(1) Dans l'édition Marmontel-Heugel, cette œuvre porte le n° 64 et dans l'édition anglaise le n° 71.
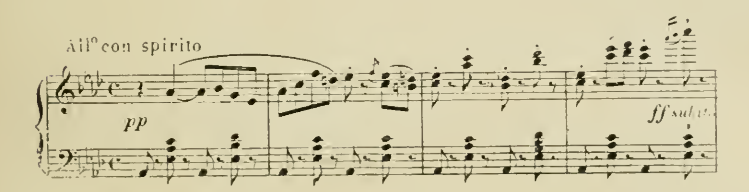
Dév. qui contraste, par ses modulations des plus hétéroclites, avec l'*exp.* si embarrassée pour s'éloigner de sa *tonique*: en quatre pages, on voit apparaître, sans rime ni raison, les tons de *mi* ♭, *fa*, *fa* ♯, LA, *ré*, *si* ♭, RÉ ♭ et *fa* marqué cette fois-ci par un brusque et impétueux arrêt sur sa *dominante*... tout à coup, en *deux* mesures ineffablement naïves, la tonalité principale est ramenée.

Réexp. tout à fait digne de ce qui précède.

2° *Adagio* en MI, simple recueil de formules pianistiques.

3° *Minuetto* en LA ♭ (d'après les indications de la clé); mais le rôle de cette tonalité est ici des plus infimes et n'apparaît guère qu'en *fonction de dominante* : le début de cette pièce est en FA ♯ et son *trio* est entièrement en MI. Toutefois, ce Menuet vif, dans un style qui fait présager certains Scherzos de Weber, est beaucoup plus intéressant que le reste de l'œuvre.

4° *Scherzo. Allegro con spirito.* Malgré son titre, ce finale est un Rondeau, sans le moindre intérêt musical d'ailleurs, et développé tout à fait maladroitement. Il faut connaître le thème initial avec sa « surprise » à la quatrième mesure, d'une délicieuse trivialité :



Daniel STEIBELT, Berlinois d'origine, se fixa, après une existence des plus mouvementées, à Saint-Pétersbourg, où il mourut en qualité de chef d'orchestre de l'Opéra français. Ses innombrables œuvres sont d'une très faible valeur : outre plusieurs opéras, il écrivit soixante Sonates pour piano et violon ainsi que des Sonates pour piano seul en très grande quantité : on n'en connaît même pas le nombre total. Ce ne sont, en général, que de véritables « pots-pourris » d'*Airs variés*, sur des thèmes qui n'ont même pas le mérite d'être populaires. On y retrouve surtout les Romances à la mode : l'op. 40 à lui seul n'en contient pas moins de *quatre* ; l'op. 62 est fait sur l'air *A body met a body*, etc. La plus réputée de toutes ces œuvres est une Sonate en MI ♭, datée de 1803 et dédiée à Mme Buonaparte.

Johann Baptist CRAMER, né à Mannheim, habita Londres où il fut l'élève de Clementi. Il est surtout célèbre par l'ouvrage intitulé *Grosse Pianoforteschule :* les quatre-vingt-quatre Études connues des pianistes constituent la Ve Partie de cet énorme recueil. Mais Cramer a laissé

aussi cent cinq Sonates pour piano, consistant pour la plupart en suites d'*Airs variés* sur des thèmes alors en vogue.

Joseph WOELFL (dont le nom est souvent écrit Wölffl) ne doit guère sa notoriété qu'au titre de « rival de Beethoven » qui lui fut décerné par les admirateurs de la virtuosité, sans doute à la suite de bizarres concours d'improvisation, où il *se mesura* avec l'auteur de la *Pathétique*. C'est bien là en vérité une question de « mesure », car Woelfl avait reçu de la nature des doigts d'une telle longueur qu'il pouvait compliquer sans effort ses « improvisations » de passages inexécutables pour tout autre : telle est sans doute la raison de ses succès.

La Sonate pour piano qu'il avait intitulée *Non plus ultra*, ce qui lui valut la réplique de l'éditeur de Dussek que nous avons signalée ci-dessus (p. 394), passait à cette époque pour le *summum* de la difficulté (combien dépassé, depuis !). Certains écarts de doigts, suggérés sans doute à l'auteur par sa véritable difformité physique, sont en effet des plus dangereux, en mouvement vif :



Le finale de cette Sonate consiste en une série de variations sur le thème de la romance *Life let us cherish* : comme Steibelt, Cramer et d'autres encore, Woelfl transforme volontiers ses Sonates en « pots-pourris » : on en compte vingt-deux pour piano et violon, trente-six pour piano seul, une pour violoncelle et une pour flûte.

Sur la fin de sa vie, Woelfl, qui était de race israélite, s'occupa de spéculations diverses : il mourut, complètement oublié, à Londres.

Johann Nepomuk HUMMEL, Hongrois, fut élève d'Albrechtsberger et de Salieri, à Vienne, où il connut Beethoven ; en 1804, il succéda à Haydn, en qualité de maître de chapelle du prince Esterhazy, et garda cette fonction, toujours à titre provisoire, jusqu'en 1811. Après avoir fait de nombreuses tournées comme virtuose, il devint maître de chapelle à Weimar, où il mourut.

Les œuvres de Hummel sont d'un style tout à fait semblable à celui de Beethoven ; leurs dispositions au point de vue de l'exécution sont même meilleures, mais le génie en est totalement absent : les thèmes sont inconsistants ; ils débutent souvent d'une façon assez heureuse mélodiquement, mais ils ne tardent pas à se résoudre en simples *traits*, surtout en traits de piano. Nous avons déjà constaté, chez Dussek et

chez d'autres, une tendance analogue : cette intrusion du *trait* dans la forme Sonate provient des usages du *Concerto à solistes*, dont nous étudierons la forme et le style dans la Seconde Partie du présent Livre. Une telle confusion de genres si différents ne pouvait avoir d'autre résultat que d'abâtardir la belle forme Sonate, et nous verrons bientôt que les meilleurs Romantiques, Schubert et Weber lui-même, ne purent se soustraire complètement à cet effet désastreux.

On possède de Hummel huit Sonates pour piano et violon et six pour piano, soit à *deux* mains, soit à *quatre*, soit même à *trois !* Les quatre Sonates à deux mains sont les plus intéressantes (op. 13, en *MI*♭, *Sonate de l'Alleluia*; op. 20, en *fa*, dédiée à Haydn; op. 81, en *fa*♯, et op. 106, en *RÉ*, datant de 1820).

John FIELD, né à Dublin, fut élève de Clementi et le suivit, d'abord à Paris, puis à Saint-Pétersbourg où il s'établit et acquit bientôt une grande renommée. Il écrivit quatre Sonates pour piano dans lesquelles l'influence beethovénienne est manifeste. Ensuite il renonça à cette forme et produisit des espèces de « miniatures musicales », à la manière de celles qu'on intitula originairement *Bagatelles*. On doit aussi à Field la « création » du genre *Nocturne pour piano*, qui fut depuis si répandu.

Ferdinand RIES naquit à Bonn, comme Beethoven, dont il fut même le seul véritable élève pendant quatre ans, de 1800 à 1804. Il écrivit une biographie de son maître, en 1838, et mourut à Francfort, où il était directeur de la *Cecilien Verein*. Ries est l'auteur d'une Sonate pour violoncelle et de vingt Sonates pour violon.

Friedrich Wilhelm Michael KALKBRENNER, élève du Conservatoire de Paris, remporta de grands succès comme virtuose entre 1806 et 1814; il voyagea ensuite pendant une dizaine d'années et revint se fixer, en 1824, à Paris, où il devint associé de la maison Pleyel.

En passant par l'Allemagne, il avait subi sans doute l'influence de Beethoven : aussi écrivit-il treize Sonates pour piano (dont trois à quatre mains) et quatre Sonates pour violon. Mais il ne tarda pas à se montrer jaloux de l'auteur des neuf Symphonies, pour lequel il manifestait, à tout propos et hors de propos, un fâcheux dédain (1). Il se borna dès lors à écrire, comme la plupart des virtuoses de son temps, des pièces de piano « pour salon ».

Toutes les œuvres de Kalkbrenner, sans exception, n'ont d'autre but que de faire valoir, au détriment de la musique, l'agilité des doigts de l'exécutant.

(1) Voir W. de Lenz., *op. cit.*

Ignaz MOSCHELES, né à Prague, travailla, ainsi que Hummel, avec Albrechtsberger et Salieri, à Vienne, où il connut également Beethoven : il devint même son ami et fut chargé par le maître de préparer la transcription pour piano de *Fidelio*. Il s'établit à Londres en 1821, puis en 1846 à Leipzig, où il mourut. Il écrivit une *Sonate caractéristique*, op. 27, une *Sonate mélodique*, op. 49, et un grand *Duo* pour deux pianos, en forme Sonate, op. 92, intitulé *Hommage à Haendel*.

5. — LES ROMANTIQUES.

Karl Maria Friedrich Ernst, baron von Weber.	1786 † 1824
Franz Peter Schubert.	1797 † 1828
Jakob Ludwig Félix Mendelssohn-Bartholdy. .	1809 † 1847
Frédéric-François Chopin.	1809 † 1849
Robert Schumann.	1810 † 1856

Ces cinq compositeurs appartenant à la période romantique n'ont donné à la forme Sonate aucun essor nouveau : par l'effet de leur inaptitude à la construction ou de leur simple indifférence, ils l'ont laissée telle qu'elle avait été consacrée avant eux par Haydn, Mozart et Beethoven, se bornant à y introduire cette exagération expressive qui caractérise, dans tous les domaines, les productions du Romantisme. Ainsi, cette époque, pourtant si féconde en tentatives nouvelles dans la littérature et les arts plastiques, semble submerger peu à peu la belle forme Sonate sous le flot chaque jour grossi des « morceaux romantiques », pièces fantaisistes et sans formes nettes, dont il sera question à propos du genre descriptif et du Poème Symphonique dans la Seconde Partie du présent Livre. Et c'est seulement à l'École Française contemporaine qu'il était réservé d'accomplir la véritable rénovation *cyclique* de la forme symphonique traditionnelle (voir ci-après, p. 422 et suiv.).

Karl Maria von WEBER naquit à Eutin, dans le duché d'Oldenbourg, d'une famille de musiciens apparentée à la femme de Mozart, Konstanze von Weber. Il s'occupa d'abord de lithographie et contribua beaucoup à perfectionner les procédés que venait de découvrir Senefelder ; mais il ne tarda pas à abandonner cet art pour la musique, qu'il étudia à Vienne avec l'abbé Vogler. Après avoir occupé divers postes, notamment à la cour de Wurtemberg, Weber fut nommé chef d'orchestre du théâtre national à Prague, en 1813 ; peu de temps après, en 1816, le roi de Saxe le chargea d'organiser à Dresde un Opéra allemand. C'est donc principalement dans le Troisième Livre de cet ouvrage que nous étudierons le rôle de Weber dans l'art musical dramatique : ses

œuvres de forme Sonate, qui sont beaucoup moins importantes, se répartissent ainsi :

1° six Sonates progressives pour piano et violon, op. 22 ;
2° première Sonate pour piano seul, en *UT*, op. 24 (1812) ;
3° deuxième Sonate pour piano seul, en *LA* ♭, op. 39 (1816) ;
4° Duo concertant pour piano et clarinette, en *MI* ♭, op. 48 (1816) ;
5° troisième Sonate pour piano seul, en *ré*, op. 49 (1816) ;
6° quatrième Sonate pour piano seul, en *mi*, op. 70 (1819-1822) ;
7° une Sonate pour piano à quatre mains.

Les quatre Sonates pour piano seul, que Spitta qualifie assez justement de « Fantaisies en forme Sonate », méritent d'être étudiées, non pour leur construction, parfois très imparfaite, mais pour les trésors d'invention que le génie si prime-sautier de Weber y dépense, afin de suppléer, sans doute, à son inexpérience de l'architecture.

Cette fantaisie, souvent si séduisante, suffit amplement à alimenter l'intérêt des expositions et réexpositions ; mais il n'en est malheureusement pas de même dans les parties de développement, toujours défectueuses.

On retrouve dans toutes ces œuvres, comme dans le *Freischütz* et dans *Euryanthe*, l'influence du Romantisme allemand, se dressant comme une perpétuelle protestation contre l'opéra italien et contre la musique française, dont le goût s'était répandu simultanément dans la plupart des Cours allemandes depuis la fin du xviiie siècle.

Chez Weber, le mouvement initial de la Sonate affecte presque toujours un aspect dramatique et parfois même tragique. Le finale, au contraire, redevient un simple divertissement, en général de forme Rondeau, sans s'élever jamais à la haute portée qu'avait su lui donner Beethoven : de ce côté, il y a un véritable recul, comme si Weber avait voulu plutôt se rapprocher du style de Haydn. Dans les pièces lentes, on voit apparaître pour la première fois un procédé dont on a gravement abusé depuis, et qui consiste à faire entendre un même thème avec plusieurs harmonies différentes, en modifiant les « accords » employés sans toucher aucunement à la mélodie.

Nous donnons ci-dessous le plan de chacune des quatre Sonates de piano.

Première Sonate, op. 24, en *UT*. — Dédiée à la grande-duchesse Maria Paulowna.

— Composée à Berlin, en 1812.

— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro*, en *UT*, de forme Sonate.

Exp. Th. A à la *T*.
— Pont et Th. B, très agogiques et ne se distinguant pas nettement l'un de l'autre.
Dév. sans intentions précises et modulant à des tonalités assez mal choisies, comme *ré*.
Réexp. Th. A, en *MI* ♭.
— Pont et Th. B à la *T*.

2° *Andante*, en FA, construit comme un *Lied* simple.

I. Thème principal en *FA*.
II. Exposition de *trois* thèmes nouveaux en *UT*, *ut* et *RÉ* ♭.
III. Thème principal en *FA*, réexposé *quatre* fois sur des harmonies différentes, avec une sorte de *développement mélodique*.

3° *Minuetto*, en *mi*, ayant la forme normale d'un *Scherzo*.

4° *Rondo* en UT : le célèbre *Motum perpetuum*, sans autres particularités que son rythme continu et son extrême rapidité.

Deuxième Sonate, op. 39, en LA ♭. — Dédiée à Frantz Lanzka.
— Composée à Prague en 1816.
— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :
1° *Allegro moderato*, en LA ♭, de forme Sonate.

Exp. Th. A, en *deux* fragments (*a'* et *a"*) n'offrant aucune espèce de parenté l'un avec l'autre.
— Pont agogique.
— Th. B, qui commence sur la *D*. de *MI* ♭ et se décompose en *deux* phrases : *b'*, sans grand caractère mélodique, et *b"*, purement agogique, suivant l'usage du *trait* de *Concerto*. Tout ce thème B se dégage difficilement du ton de *LA* ♭.
Dév. qui contient une *troisième idée* C, assez éphémère, en *fa*, et vaguement analogue au fragment *a"*.
Réexp. partielle des deux idées : le fragment *a'* est enchaîné au fragment *b"*, sans que *a"* ni *b* soient réexposés ; la conclusion contient quelques éléments de *b* .

2° *Andante* en forme de *grand Lied* (LL), en *ut*, divisé en *six* sections toujours terminées par des cadences conclusives donnant à chacune d'elles l'aspect d'une véritable fin. Ce défaut de construction se retrouve chez la plupart des compositeurs qui, comme Weber, savent peu et mal développer leurs idées.

I. Th. principal A, en *ut*, avec inflexion vers *MI* ♭.
II. Th. accessoire B, composé de *deux* phrases : l'une *b'*, en *MI* ♭, reprise deux fois, et l'autre *b"* en forme de *marche*.

III. Th. princ. A, en *UT*.
IV. Phrase *b"*, en *UT*.

V. Th. princ. A, en *ut*, avec des harmonies différentes modifiant sa cadence au point de l'amener jusqu'à la tonalité de *mi* ♭.
VI. Th. accessoire (*b* et *b"*) en *ut*.

Les *six* sections de ce *Lied* se groupent deux à deux et constituent *trois* grands compartiments tout à fait indépendants.

3° *Minuetto*, en LA ♭, ayant la forme normale du Scherzo en rythmes de *deux* mesures ; son *trio*, en RÉ ♭, est d'une allure rêveuse très spéciale au style de Weber.

4° *Rondo*, en LA ♭, avec *cinq* reprises du *refrain*.

Troisième Sonate, op. 49, en *ré*.

— Composée à Berlin en 1816.

— En *trois* mouvements (S. L. R.) :

1° *Allegro feroce*, en *ré*, de forme Sonate.

Exp. Th. A court, en *ré*.
— Pont en *deux* éléments (p' et p'').
— Th. B en *trois* éléments :
— — b', en FA, phrase *lied* complète.
— — b'', simple *trait* mélodique.
— — b''', conclusion par le fragment p''.
Dév. en *marche* vers le ton de *la*.
— en *repos* par le fragment p', dans un style scolastique assez embarrassé.
Réexp. Th. A en RÉ, combiné avec p''.
— Th. B (b', b'', b'''), suivi d'une conclusion en RÉ.

2° *Andante con moto*, en SI ♭, de forme *grand Lied* (LL) divisé en *cinq* sections.

I. Th. principal suivi de *deux variations* et formant une *triple exposition* en SI ♭.
II. Elément mélodique nouveau, en *marche* vers *sol*.
III. Th. princ. en SI ♭, en forme variée et avec un *dév. harmonique*.
IV. Autre élém. nouveau en MI ♭.
V. Th. princ. en SI ♭, avec conclusion.

3° *Presto*, en RÉ, formant Rondeau à trois *refrains* dont le dernier fait entendre le thème du *second couplet* superposé à celui du *refrain*.

Quatrième Sonate, op. 71, en *mi*.

— Composée à Hostewitz, de 1819 à 1822, pendant que Weber préparait *Euryanthe*.

— En *quatre* mouvements (S. M. L. R.) :

1° *Moderato*, en *mi*, de forme Sonate.

Exp. Th. A suivi d'un *pont agogique* (P), qui est assez maladroitement relié à la *seconde idée* :
— Th. B, en SOL, ramenant le th. A dans ce même ton, comme une phrase complémentaire.
Dév. par les éléments de P., amenant une mélodie nouvelle en LA.
Réexp. Th. A, en MI.
— Th. B, en *mi*, suivi de A, en MI, comme complément.
— Pont en *mi*, amenant la conclusion.

2° *Minuetto*, en *mi*, sur un rythme de *Scherzo* (binaire), suivi d'un *trio* en forme de valse allemande très caractéristique du génie populaire de Weber. On trouve parfois dans Beethoven (*trio* du *Scherzo* de la Sonate pour violon, op. 96, par exemple) des thèmes analogues.

3° *Andante*, en *UT*, de forme *grand Lied* (LL) en *cinq* sections. Le thème est assez semblable à celui dont Weber s'est servi dans le *Freischütz* pour la ronde des jeunes filles.

4° *Finale. Tarentella*, en *MI*, de forme Rondeau à rythme constant, avec *cinq* refrains.

Cette dernière Sonate est la seule où l'on puisse voir une tentative de renouvellement de la forme par le moyen de la combinaison des deux thèmes (A et B) que nous avons signalée dans le mouvement initial ; mais un essai aussi timide, de la part d'un auteur si peu habile dans la construction, ne pouvait avoir aucune portée, et les charmantes idées mélodiques de ses Sonates ne sauraient suffire à élever celles-ci au rang des monuments de l'art.

Franz SCHUBERT était le fils d'un maître d'école de Lichtenthal, près de Vienne. Ses études d'art furent des plus sommaires et sa carrière des plus simples, car il ne quitta pour ainsi dire jamais la ville de Vienne. On peut le considérer comme le type du génie sans culture : dans ses *Lieder*, où la fougue de l'inspiration pouvait suppléer au talent architectural, il fut souvent incomparable ; mais toutes celles de ses œuvres qui appartiennent aux formes où la nécessité du plan est impérieuse sont très inégales, sinon tout à fait défectueuses.

Aussi étranger que Weber à tout principe de construction, il se laissa conduire encore plus par sa fantaisie ; et ses compositions symphoniques, pourtant nombreuses, n'offrent pour la plupart qu'un intérêt médiocre, tant leur valeur est dépréciée par le manque absolu d'ordre, de proportion et d'harmonie générale. On ne saurait trop déplorer chez Schubert ce grave défaut de *conscience artistique*, qui l'entraîna à écrire à tort et à travers, sans se soucier d'acquérir le talent nécessaire pour mettre ses idées en œuvres (1) ; et c'est, hélas ! avec trop de raison qu'on a pu dire de lui : « Schubert fut l'esclave de ses idées musicales et ne sut jamais en être le maître (2) ».

Vers la fin de sa vie, comprenant mieux sans doute les déplorables lacunes de son instruction, il résolut d'étudier sérieusement l'art de la composition et s'adressa dans ce but au célèbre théoricien Simon Sechter (3) pour prendre avec lui régulièrement des leçons de contre-

(1) Voir Ier liv., Introd., p. 15, en note.

(2) J. S. Shedlock : *The Pianoforte Sonata*, p. 199 (Éd. Mathison, London, 1895).

(3) Simon SECHTER (1788 † 1867) publia en 1853-54 un *Traité de Composition* d'après les principes harmoniques de Rameau.

point : on était alors au commencement de l'année 1828. Schubert mourut quelques mois après, sans avoir eu le temps d'apprendre enfin à utiliser en de grandes œuvres les ressources de son immense génie.

On connaît de lui, dans la forme Sonate :

1° trois Sonatines pour piano et violon (op. 137) ;

2° trois Sonates pour piano à quatre mains (op. 30, op. 40 et œuvre posthume) ;

3° quinze Sonates pour piano seul.

La classification des œuvres de Schubert est des plus incertaines, par suite du fâcheux mépris de l'auteur pour toute espèce de détails, aussi bien dans l'exactitude des dates et la correction des textes, que dans les numéros d'ordre ajoutés, le plus souvent, par les éditeurs.

Voici cependant la liste chronologique des Sonates pour piano seul :

1° deux Sonates : en *MI* et en *UT* (1815) ;

2° cinq Sonates : en *LA* ♭, en *mi* et en *SI*, op. 147 (1), en *la*, op. 164 (2) et en *MI* ♭, op. 122 (3) (1817) ;

3° une Sonate en *la*, op. 143 (4) (1823) ;

4° quatre Sonates : en *LA*, op. 120 (5), en *la*, op. 42 (6), dédiée à l'archiduc Rodolphe, en *RÉ*, op. 53 (7) et en *SOL*, op. 78 (1825-1826) ;

5° trois Sonates écrites en septembre 1828, trois mois avant la mort de l'auteur, et publiées postérieurement : en *ut* (8), en *LA* (9) et en *SI* ♭ (10).

Il est à remarquer que le ton de *LA* majeur ou *la* mineur semble avoir exercé sur Schubert une séduction particulière, puisque *six* de ces quinze Sonates ont cette même *tonique*.

Les Sonates que nous signalons ci-après méritent d'être étudiées tout autant pour leur débordante inspiration que pour leurs défauts mêmes, souvent aussi instructifs.

La Sonate op. 147, en *SI*, contient un charmant *Scherzo* en *SOL*.

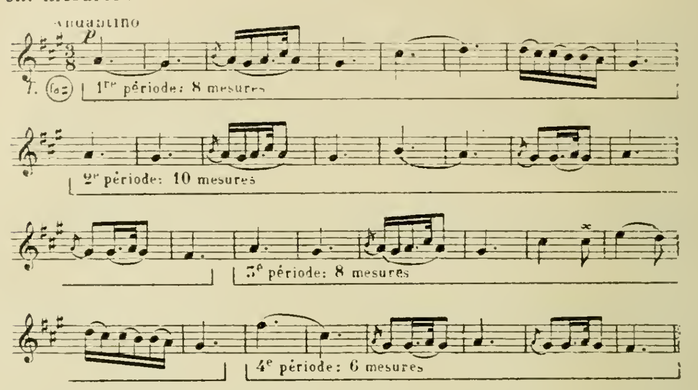
La Sonate op. 164, en *la*, offre certaines particularités dans son mouvement initial : le *second thème* y rappelle de très près celui du finale dans l'op. 81 de Beethoven, et toute la *réexposition* y est au ton de la *sous-dominante*.

La Sonate, op. 143, est en *la* également ; son premier mouvement est construit au rebours de tout bon sens, avec des idées musicales admi-

(1) Edition Peters, n° 6.
(2) *Ibid.*, n° 7.
(3) *Ibid.*, n° 4.
(4) *Ibid.*, n° 5.
(5) *Ibid.*, n° 3.
(6) *Ibid.*, n° 1.
(7) *Ibid.*, n° 2.
(8) *Ibid.*, n° 8.
(9) *Ibid.*, n° 9.
(10) *Ibid.*, n° 10.

rables en elles-mêmes ; mais ces qualités d'inspiration ne parviennent pas à bannir l'impression d'ennui provenant de leur pitoyable emploi.

Dans la Sonate posthume en LA, il faut noter le thème de l'*Andantino*, en *fa* ♯, en raison de sa coupe rythmique spéciale par *huit*, *dix*, *huit* et *six* mesures :
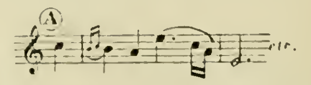


après l'exposition de ce thème, on trouve dans le même morceau une sorte de *récitatif instrumental* sans conclusion mélodique, du genre de ceux que Liszt devait introduire plus tard dans ses œuvres avec un véritable abus.

Nous avons réservé pour la fin la Sonate op. 42, en *la*, car elle est intéressante à tous les points de vue : seule peut-être parmi les Sonates de Schubert, elle se distingue par la pureté de la forme tout autant que par la qualité des idées.

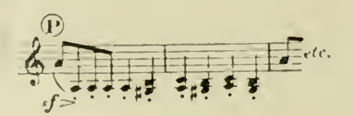
Cette Sonate est en *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Moderato*, en LA, de forme Sonate.

Exp. Th. A, véritable *idée symphonique* qui semble soutenir toute la pièce, comme la clé de voûte d'un édifice : on la retrouve partout et toujours d'une manière intéressante :



— P., dessin très rytmique servant de *pont* pour conduire à la *seconde idée* :



— Th. B, en *UT*, dont chaque phrase se rapporte nettement à l'un des éléments constitutifs du morceau :
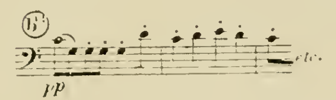
— — la phrase *b'* rappelle le rythme du *pont* P. :



— — le dessin conclusif *b'''*, tout à fait charmant, est encore emprunté au rythme de P. :



— — la phrase *b''* reproduit le th. A, à la *tonique mineure*, *ut*, de l'idée B :



Dev. presque totalement constitué par le th. A ; ce développement ne se perd point en redites inutiles comme ceux des autres Sonates : il *agit* vraiment.

Réexp. Th. A, qui oscille entre *la* et *ut*, sans s'imposer très fortement au point de vue tonal.

— Pont affirmant nettement le ton principal *après la réexposition* de A ; cet artifice ne manque pas d'une certaine originalité.

— Th. B, aussi instable que le th. A, comme tonalité :

— — *b'* est en *LA*.

— — *b''* est en *LA*.

— — *b'''* débute en *FA*, avant d'aboutir à *la* et d'amener la conclusion par de charmantes harmonies.

2° *Andante*, en *UT*, consistant en un thème écrit tout à fait dans le style de Weber et suivi de *six* variations.

2° *Scherzo*, en *la*, sur des rythmes de *cinq* mesures, avec un *trio* poétique et rêveur.

4° *Allegro vivace*, en *la*, de forme Rondeau à *quatre* refrains. Le thème initial, dont les périodes se reproduisent de *quatorze* en *quatorze* mesures, est un excellent exemple de rythmes coupés librement et sans *carrure*, donnant à la mélodie un caractère haletant très spécial. Le *second thème*, formé de *quatre*, *quatre* et *six* mesures, a les mêmes qualités.

Ces mérites rythmiques, la valeur des idées et même leur disposition spéciale, tout concourt donc à faire de cette Sonate, op. 42, une œuvre de premier ordre qui devrait être mieux connue des musiciens ayant le souci de leur art.

Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, fils du banquier israélite Abraham Mendelssohn, de Berlin, naquit à Hambourg et fit preuve dès son jeune âge de réelles aptitudes musicales. Doué d'admirables facultés d'assimilation, il sut bientôt tout ce qu'il était possible de savoir en musique; mais l'esprit d'invention lui manqua presque totalement. Nous constaterons dans le Troisième Livre de ce Cours, à propos de l'art dramatique, que de telles qualités et de tels défauts sont extrêmement répandus chez les israélites: toujours habiles à s'approprier le savoir des autres, ils ne sont presque jamais véritablement artistes par nature.

Seul peut-être parmi les musiciens de sa race, Mendelssohn eut le mérite de savoir préférer la composition symphonique à la carrière musicale dramatique, pourtant plus lucrative, vers laquelle se ruaient à cette époque tant de juifs notoires. Car il avait su comprendre et aimer l'œuvre du grand J.-S. Bach : il avait même été l'un des premiers à la remettre en honneur et à la répandre. Après une carrière de virtuose, il devint, en 1834, chef d'orchestre du *Gewandhaus* de Leipzig et fonda en 1843, avec la collaboration de Schumann et du violoniste Ferdinand David, le célèbre Conservatoire de Leipzig, qui devait contribuer si efficacement, depuis, à paralyser en Allemagne les progrès de l'art musical.

La musique de Mendelssohn est généralement séduisante par ses qualités extérieures ; mais il y règne constamment un esprit d'*éclectisme* qu'il faut considérer comme tout à fait haïssable, surtout en matière d'œuvre d'art. Ses Sonates sont au nombre de dix :

1° une Sonate pour piano et violon, op. 4 ;
2° une Sonate pour piano seul, op. 6 ;
3° deux Sonates pour piano et violoncelle, op. 45 et 58 ;
4° six Sonates pour orgue, op. 65.

La Sonate pour piano est un véritable *calque* de Beethoven : le mouvement initial, par la nature des idées et la proportion générale, rappelle très exactement celui de l'op. 101 ; l'*Andante* débute par une phrase récitée, de même forme et de même allure que celle de l'*Adagio* de cette même Sonate, op 101, de Beethoven ; dans la IIe section, c'est l'*Adagio* de l'op. 106 qui transparaît assez nettement ; quant au finale, il n'a vraiment plus rien de beethovénien : il est terriblement vulgaire et ne se distingue que par un spécimen de cette *belle phrase à la Mendelssohn*, à l'aide de laquelle la plupart des musiciens allemands et même français de la fin du XIXe siècle ont constitué leur « bagage musical ».

En résumé, ces Sonates ne dépassent guère la valeur d'un très bon devoir d'élève.

Frédéric **CHOPIN**, né à Zelazowa-Wola, près de Varsovie, d'une famille française émigrée, fut un véritable enfant prodige. Il acquit de très bonne heure une réputation méritée de virtuose hors ligne, et passa la plus grande partie de sa courte vie à Paris, dans le cénacle romantique, auprès de Berlioz, Henri Heine, Liszt et Balzac. Il mourut à quarante ans d'une maladie de poitrine qu'il n'avait rien fait pour conjurer.

Avec l'œuvre de Chopin nous voyons apparaître ce que l'on a appelé, depuis, le *style pianistique*, style dont les effets ont été et sont encore déplorables à bien des points de vue. Toutes les compositions de piano examinées par nous jusqu'ici demeuraient en effet exclusivement *musicales*, qu'elles fussent signées Bach, Rameau, Haydn, Beethoven ou même Schubert: c'est-à-dire que le souci légitime de l'effet instrumental y était toujours subordonné aux droits et aux exigences de la musique. A l'époque romantique cependant, nous avons signalé l'influence naissante du *style Concerto*, se manifestant notamment par l'extension insolite du *trait agogique* ou *trait de virtuosité* servant de conclusion à la première exposition dans les mouvements du type S. C'est par là que s'introduisirent dans la musique de piano deux erreurs fort graves, dont Chopin exagéra les effets en raison même de son insuffisance d'instruction véritablement *musicale :*

1° les tonalités choisies pour les *doigtés* avantageux, et non pour la logique architecturale de l'œuvre ;

2° les passages entiers écrits uniquement pour la *virtuosité*, et n'ayant aucun rôle utile dans l'équilibre de la composition.

Chopin n'écrivit que quatre Sonates ; trois d'entre elles sont pour piano seul : l'op. 4, en *ut* (1828), l'op. 35, en *si*♭ (1840), et l'op. 58, en *si* (1845). La dernière, op. 65, en *sol* (1847), est pour piano et violoncelle.

La Sonate op. 58, en *si*, est la plus remarquable au point de vue de l'invention musicale. Tout esprit de construction et de coordination des idées y est malheureusement absent ; mais la plupart de ces idées mêmes sont vraiment resplendissantes de richesse mélodique.
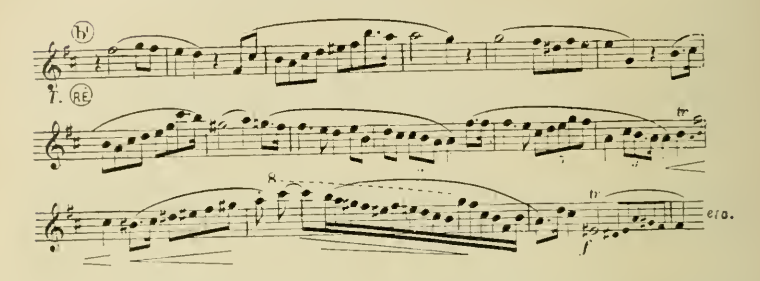
Cette Sonate est en *quatre* mouvements (S. M. L. R.) :

1° *Allegro maestoso*, en *si*, de forme Sonate.

Exp. Th. A, empreint d'une réelle noblesse et de qualités *symphoniques* dont un Beethoven eût assurément tiré grand parti :



— Mais l'auteur ne sait malheureusement pas continuer aussi bien l'exposition de son idée : il a recours à d'inutiles redites, à de véritables *ajustages*, *quatre* mesures par *quatre* mesures, sans cohésion mélodique ni tonale, et ainsi se perd tout l'intérêt de cette exposition du thème A.
— P., *pont* assez bien disposé amenant la *seconde idée* en *RÉ*,
— Th. B, en *trois* phrases, suivant le système beethovénien : voici la mélodie de la *première phrase*, *b'* :



— On peut se rendre compte par cette citation que cette phrase *b'*, après avoir commencé d'une façon tout à fait séduisante, se perd ensuite en de plats *italianismes* encore aggravés par l'*ornement* qui, hélas ! n'a plus rien ici du bel ornement grégorien. Ce défaut est assez fréquent chez Chopin, lorsqu'il s'attaque à des formes réclamant quelque grandeur de conception. Il a recours alors à des tournures italiennes, empruntées à la mode des théâtres et des salons de son temps. On en est d'autant plus surpris que les mélodies de ses petites compositions fantaisistes (nocturnes, valses, etc.) ou nationales (polonaises, mazurkas, etc.) ont presque toujours un caractère personnel et prime-sautier qui fait ici totalement défaut.

Dév., véritable devoir d'un élève bien décidé à faire ici un développement parce que c'est l'usage ; mais toute logique en est jalousement bannie.

Réexp. à peu près inexistante, car le meilleur élément, le th. A, par une omission inexplicable, n'y reparaît pas : faut-il y voir un nouvel aveu de l'impuissance de l'auteur à tirer quoi que ce soit de ce beau thème ?
— Th. B. présenté seul, en *SI*, dans son entier, et formant la conclusion de cette enfantine esquisse qui nous laisse bien loin des monuments d'ordre et d'harmonie, tant et si justement admirés, des Bach et des Beethoven (1).

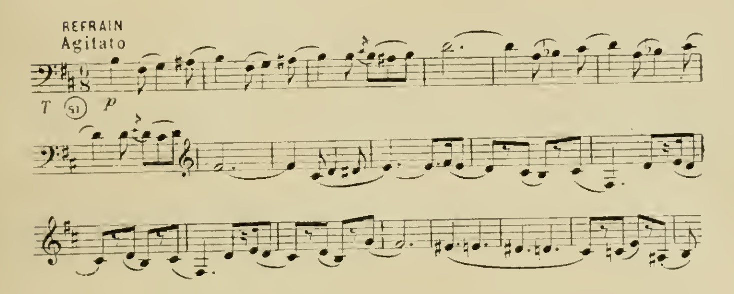
2° *Scherzo*, en *MI♭-RÉ♯*, tout à fait charmant et bien écrit pour le piano ; son *trio*, en *SI*, est empreint de cette douce rêverie par quoi excella Chopin.

3° *Largo*, en *SI*, de forme *Lied* absolument normale : le thème initial est encore du style italien, mais la section centrale a toute la grâce caressante des meilleures œuvres de l'auteur.

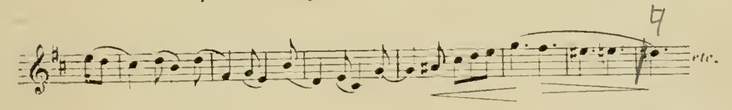
(1) Il est assez curieux de constater que Chopin use, dans presque toutes ses sonates, de ce procédé, fautif au point de vue de l'équilibre du morceau.

4° *Finale. Presto non tanto*, en *si*, de forme Rondeau à *trois* refrains, où le nerveux et séduisant malade que nous connaissions fait place à un être vigoureux et puissant. Il semble que les matériaux de cette belle pièce aient été tranchés à coups de hache par quelque charpentier qui en aurait à peine équarri les assemblages ; mais ces maladresses de construction, sans nuire notablement à ce finale, lui donnent au contraire un aspect un peu rude, assez comparable à celui des soubassements à peine taillés qu'on peut voir au palais Strozzi, à Florence.

Refrain 1. Th. A, en *si*, sorte de chant de guerre qui s'expose ***deux*** fois en toute plénitude, sans arrêt ni réticence. Il faut citer ici ce thème tout entier, afin de montrer la différence entre une ***esquisse d'idée***, même fort belle, comme celle du mouvement initial, et un ***thème*** traité ***complètement*** :
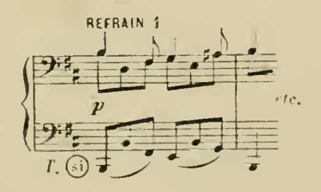


— La seconde fois, le thème s'expose à l'octave supérieure ; il monte et s'amplifie encore par cette envolée :
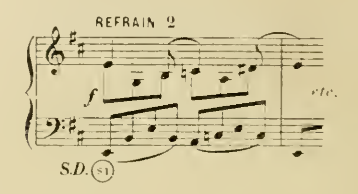


Couplet 1. P. et th. B en *SI*, simple trait de piano, très séduisant.
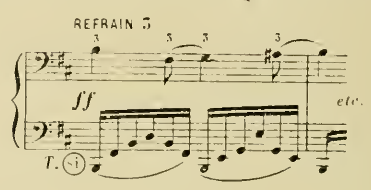
Refrain 2. Th. A, à la *SD*., en *mi*, mais avec un accroissement dynamique qui est vraiment génial : la partie agogique, confiée à la main gauche, était en *six notes* par mesure, la première fois :
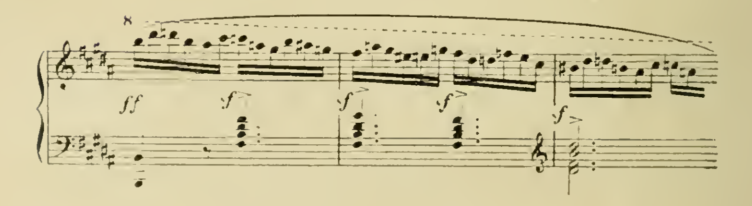


— Au *deuxième refrain*, le dessin composé de *huit* notes, produit ainsi un rythme contrarié bien propre à accroître l'agitation de cette héroïque fanfare :



Couplet 2. P. et th. B, en *Mi* ♭, toujours sous forme de trait de piano.
Refrain 3. Th. A à la *T.*, mais avec un dessin d'accompagnement de *douze notes* par mesure, donnant une intensité formidable (1):



— Conclusion, en *Si*, qui contient à la main gauche un dernier rappel du thème, en forme glorieuse et éclatante comme s'il était confié aux trompettes, tandis que la main droite fait entendre une fulgurante descente chromatique :



— La disposition graphique employée par Chopin .., ou peut-être par ses éditeurs, fait que beaucoup de pianistes négligent de faire sonner les notes du thème à la main gauche.

Telles sont les principales particularités de ce finale qui, malgré ses imperfections, mérite d'être compté au nombre des beaux morceaux de musique.



(1) Le doigté que nous indiquons ici à la main droite est de Liszt : le grand pianiste avait coutume d'attaquer toutes les notes du *refrain* dans cette *troisième reprise* par le 3e doigt arc-bouté en quelque sorte sur le pouce et le 2e doigt : ce passage prenait ainsi une sonorité cuivrée extraordinaire.

Robert SCHUMANN, né à Zwickau, en Saxe, commença par faire ses études de droit, mais se voua bientôt à la musique exclusivement. Un accident nerveux, occasionné par sa propre faute, l'empêcha de suivre la carrière de virtuose : il se spécialisa donc dans l'art de la composition, qu'il avait étudié avec Friedrich Wieck dont il devait un jour épouser la fille Clara. Malheureusement pour le jeune musicien, son tempérament ardent et impulsif l'entraîna à produire avant d'avoir terminé son éducation : tout à fait génial dans les œuvres courtes et de construction simple, Schumann se trouve dépaysé lorsqu'il lui faut *édifier* un monument musical. Il se laisse guider alors par son sentiment seul et, avec des idées d'une valeur souvent très haute, il ne peut qu'*improviser* des œuvres d'une médiocre portée, fruits hâtifs d'un travail beaucoup trop inconscient. On y trouve la trace de procédés déplorables chez un grand artiste, bien qu'ils aient été trop souvent imités depuis.

Musicien convaincu et sincère, malgré l'infériorité de ses connaissances en matière de composition, Schumann lutta toute sa vie pour la cause de l'art vrai. Beaucoup de jeunes artistes compositeurs ou virtuoses, trop enclins à faire servir la musique à leur propre gloire, au lieu d'en rester les humbles prêtres ou serviteurs, devraient lire et méditer ce qu'écrivit Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, revue périodique qu'il rédigea *seul* pendant dix ans ! Vers la fin de sa vie, son cerveau, déjà menacé en 1833 et en 1845, fut atteint d'une incurable lésion dont il mourut, dans une maison de santé, près de Bonn.

Les compositions de Schumann dans la forme Sonate sont au nombre de huit :

1° trois Sonates pour piano seul, dont nous donnerons ci-après l'analyse : op. 11 en *fa* ♯ (1835), op. 14 en *fa* (1836), op. 22 en *sol* (1835-1838) ;

2° trois Sonatines pour piano, en *SOL*, en *RÉ* et en *UT*, op. 118 ;

3° deux Sonates pour piano et violon : op. 105 en *la* (1851) ; op. 121 en *ré* (1851).

La première Sonate, en *fa* ♯, est intitulée par l'auteur *Florestan et Eusebius :* Schumann désignait par ces deux personnages allégoriques les deux aspects opposés de sa propre nature. Cette Sonate, composée de 1833 à 1835, est en *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Introduction*, *Adagio*, simple phrase de *lied* dont la période médiane fournit le thème de l'*Aria*, et *Allegro vivace* ainsi construit :

> Exp. Th. A à la *T*. répété *trois* fois :
> — Pont par le rythme de A, en *mi* ♭, engendrant une formule de *quatre* mesures qui se répète *quatre* fois en descendant chaque fois d'un ton : en *ré* ♯, en *ut* ♯, en *si* et en *LA*.

— Th. B. en *LA*, très court et disproportionné avec la longueur de ce qui précède.

DÉV. : *marche* par A suivi de B par *augmentation* (35 mesures).

— Exposition de A, en *ut* ♯, et de P. allant vers *fa*.

— Phrase *lied* de l'*introduction*, en *fa*.

— Redite absolument identique de la *marche* par A suivi de B par *augmentation*, comme ci-dessus (35 mesures). Il importe de faire la critique de ce développement : la *redite textuelle* des *trente-cinq* mesures par lesquelles il commence ne constitue assurément pas un procédé de *construction* sérieux : *transposer* n'est pas *développer*. En outre, l'*exposition* du thème A n'est guère admissible à cette place au ton de la *dominante*, *ut* ♯. Enfin, la réapparition de la phrase-*lied* de l'*introduction*, qui devrait être le *point culminant* du développement, est faite dans une tonalité (*fa*) que son éloignement ne permet pas de rattacher au ton principal (*fa* ♯) : elle n'a plus de raison d'être, ne produit aucun effet, et ne concourt en quoi que ce soit à l'*unité* du morceau. Tout ce développement est donc incohérent, sans intérêt et inutile à l'œuvre.

RÉEXP. dans l'ordre et le ton normal.

2° *Aria*, en *LA*, phrase de *lied* formée par la période médiane de l'Introduction.

3° *Scherzo*, en *fa* ♯, du type MM que nous avons signalé ci-dessus (p. 309) à propos de certaines œuvres de Beethoven autres que ses Sonates. Cette forme *grand Scherzo*, en *cinq* parties, dont *deux trios* différents, appartient particulièrement à Schumann qui l'a fort bien employée dans beaucoup de ses œuvres :

SCHERZO : Th. A et dév. de A, en *fa* ♯.
Trio I, en *LA*..
SCHERZO : Th. A et dév. de A, en *fa* ♯.
Trio II, à *deux temps*, dit *intermezzo* (1), en *RÉ*.
SCHERZO : Th. A et dév. de A, en *fa* ♯, pour finir.

4° *Finale*, qui n'est ni du type S, ni du type R, mais procède un peu de l'un et de l'autre. L'intérêt des thèmes ne s'accroît pas, et l'intervention trop fréquente du ton disparate, *MI* ♭, qui se retrouve encore à la *réexposition* du *pont* et de la *seconde idée*, contribue à détruire dans ce finale toute cohésion et toute solidité tonale.

La deuxième Sonate, en *fa*, est dédiée à *Monsieur Ignace Moscheles*; sa première édition porte le titre *Concert sans Orchestre*.

Phénomène infiniment rare dans cette période de romantisme fantaisiste, cette Sonate offre la singularité d'être une *forme cyclique*, rudimentaire sans doute, mais néanmoins préparée intentionnellement, comme le rappel de l'*Introduction* dans l'*Aria* de la Sonate précédente. Ici, en effet, le thème principal, composé par Clara Wieck, reparaît dans les *trois* premiers mouvement.

(1) Le nom d'*intermezzo* paraît avoir été employé pour la première fois par Schumann, dans son op. 4, pour des pièces séparées. Plus tard, il fut appliqué plus particulièrement à un *trio* en mesure à *deux temps*, intercalé dans un *scherzo*.

Dans l'*Andantino quasi Variazioni*, le thème est présenté sous cet aspect (1) :



dans le *Scherzo*, il s'anime et revêt cette forme-ci :



dans l'*Allegro* de forme Sonate, au contraire, il est présenté d'une façon tout à fait douloureuse et passionnée :



Cette deuxième Sonate de Schumann n'offre pas un grand intérêt au point de vue musical, en dehors de cette particularité de structure, qui montre la permanence de la conception *cyclique* au fond des cerveaux des musiciens, en attendant le bel essor que sauraient lui donner bientôt quelques Français.

La troisième Sonate, en *sol*, fut composée de 1833 à 1835 et remaniée à diverses reprises : son finale date de 1838. Elle était dédiée à Mme H. Voigt et contient *quatre* mouvements ayant à peu de chose près les défauts et les qualités de ceux de la première Sonate, en *fa* ♯ :

1° *Allegro* (*so rasch wie möglich*), en *sol*, de forme Sonate.

Exp. Th. A, en *sol*, suivi de P.
— Th. B, en *si* ♭ fait de *deux* éléments :
— — *b'* phrase principale.
— — *b''* phrase complémentaire qui disparaîtra à la *réexp.*
Dév. procédant par courtes redites ou transpositions de *quatre* en *quatre* mesures, aboutissant à une erreur désastreuse :
— Th. A, *exposé* à nouveau et au *ton principal*, en plein *développement*, ce qui fait croire à une vraie *réexposition* détruisant par avance l'effet de celle-ci qui se produit, en réalité, *vingt-cinq* mesures plus loin.
Réexp. Th. A, suivi de P. et de *b'*, en *sol*, mais sans sa phrase complémentaire *b''*.
— Conclusion avec les indications successives *schneller* et *noch schneller*, difficilement conciliables avec l'indication primitive du mouvement : *so rasch wie möglich*.

(1) Remarquer l'analogie de ce thème d'allure et d'origine féminines avec le motif un peu enfantin de la *Siegfried-Idyll* de R. Wagner :



2° *Andantino* en UT, simple *Lied* en *trois* sections. Le ton choisi n'est peut-être pas un des meilleurs par rapport à *sol*, ton principal.

3° *Scherzo*, en *sol*, vif et alerte, suivi d'un *trio* en MI♭.

4° *Presto*, en *sol*, de forme Rondeau ; les thèmes y sont assez contrastants, mais l'ensemble n'offre pas un grand intérêt comme construction.

Avec Schumann s'achève véritablement la *période romantique* : c'est lui qui « ferme le cercle » de cette série de musiciens, qui ne réalisèrent, dans la forme Sonate, aucun progrès notable sur le type établi bien avant eux par l'immortel Beethoven.

6. — LES ALLEMANDS MODERNES.

JOSEPH JOACHIM RAFF	1822 † 1882
KARL HEINRICH CARSTEN REINECKE. . . .	1824
ANTON RUBINSTEIN	1829 † 1894
JOHANNES BRAHMS	1833 † 1897
EDVARD HAGERUP GRIEG.	1843 † 1907

Joachim RAFF, né à Lachen, en Suisse, mourut à Francfort, d'une attaque d'apoplexie, après une existence très peu mouvementée : il écrivit beaucoup, on peut même dire trop ; il a laissé plus de *deux cent vingt* œuvres médiocres et inégales, qui se font remarquer par une déplorable insouciance, aussi bien dans le choix des idées que dans la recherche des formes nouvelles : manifestation éclatante d'une absence totale de la moindre conscience artistique.

Dans ce flot de compositions on rencontre :

1° trois *Sonatilles* pour piano, op. 99 ;

2° deux Sonates pour piano, op. 14 (*Sonate avec Fugue*) et op. 168 ;

3° cinq Sonates pour piano et violon : op. 73, op. 78, op. 128, op. 129 et op. 145 ;

4° une Sonate pour piano et violoncelle, op. 183.

Karl Heinrich REINECKE, né à Altona, fut un pianiste estimé et se distingua comme chef d'orchestre, notamment au *Gewandhaus*, de 1860 à 1896. Il fut professeur de « haute composition » au Conservatoire de Leipzig : ses œuvres, écrites avec un incontestable talent, sont complètement dénuées de génie inventif ; elles réalisent assez bien le type de la production moyenne d'un *Herr Doctor und Professor* appartenant à l'un des innombrables Conservatoires d'outre-Rhin.

On connaît de Reinecke deux Sonates pour piano et violoncelle, quatre pour piano et violon, une pour flûte, une pour piano à quatre mains, une pour la main gauche seule (op. 137) et quelques Sonatines pour piano à deux mains.

Anton RUBINSTEIN, russe de nationalité et israélite de race, naquit à Wechwotinetz, en Podolie, d'un père fabricant de crayons, et voyagea comme virtuose dès son jeune âge. Nommé pianiste de la cour de Russie, il prit, en 1859, la direction de la *Société de Musique russe* et fonda, en 1862, le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, dont il fut directeur jusqu'en 1890. Il mourut dans sa villa de Peterhof.

Pianiste hors ligne, Rubinstein fut un interprète assimilateur de génie : mais ce génie spécial n'était point suffisant pour la création d'œuvres vraiment originales. Aussi, les hautes visées et les intentions extrêmement vastes de ses compositions, où la virtuosité s'étale souvent aux dépens de la musique, sont-elles trahies presque toujours dans leur réalisation, inférieure à la fois par la faible qualité des idées musicales et par la négligence de la forme.

Rubinstein écrivit huit Sonates : quatre pour piano (op. 12, op. 20, op. 41 et op. 100); une pour alto (op. 49); et trois pour violon (op. 13, op. 19 et op. 98). Dans cette dernière Sonate (op. 98) on trouve de véritables citations empruntées aux deux autres Sonates pour violon. On se demande quelle peut être la raison d'un tel procédé, éminemment contraire à tout esprit d'unité dans la construction.

Johannes BRAHMS naquit à Hambourg et fut remarqué dès sa première jeunesse par Schumann, à qui il dut le commencement de sa renommée (1853). Dès 1862, il s'établit à Vienne, où il mourut comblé d'honneurs et entouré du respect de tous.

Brahms fut un musicien consciencieux, plein de révérence pour son art et pour les maîtres : seul peut-être parmi les Allemands, il hérita quelque peu du don beethovénien du *développement* des idées, mais au point de vue thématique beaucoup plus qu'au point de vue tonal. Ses idées et ses harmonies ne sont point banales, mais elles sont rarement très caractérisées. Telles qu'elles sont, Brahms les manie avec talent et, pour nous servir de l'image si vulgaire, « il travaille dans la pâte » ; mais cette « pâte » reste souvent au bout de sa plume, et son style devient alors lourd et indigeste. Comme par ailleurs les rapports de tonalités lui sont trop souvent indifférents, beaucoup de ses œuvres sont embarrassées et fastidieuses à l'audition.
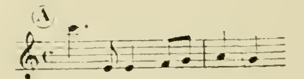
Tout être doué de sens artistique doit avoir pour Brahms du *respect* ; mais il n'est pas facile de l'*aimer*, car ses œuvres, si honnêtement *com-*

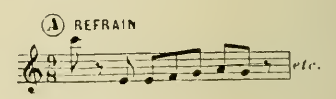
posées qu'elles soient, rayonnent bien rarement de ce charme vrai qui touche notre cœur et le fait vibrer.

Brahms a laissé dix Sonates : trois pour piano (op. 1 en *UT*, op. 2 en *fa* ♯ et op. 5 en *fa*) que nous examinerons sommairement; trois pour violon (op. 78 en *SOL*, op. 100 en *LA*, et op. 108 en *ré*); deux pour violoncelle (op. 38 en *mi* et op. 99 en *FA*); et deux pour piano et clarinette (op. 120 en *fa* et en *MI* ♭).

Les Sonates pour piano sont intéressantes par la tendance qu'elles manifestent vers la construction *cyclique* : mais cette conception, encore vague, est bien loin de sa réalisation complète.

Dans la première Sonate, en *UT*, le thème initial, un peu trop voisin peut-être de certaine *Barcarolle* d'Auber, sert de sujet au finale avec un léger changement de rythme :





Dans la deuxième Sonate, en *fa* ♯, dont le classicisme est assez remarquable, le thème calme de l'*Andante* reparaît sous une forme agitée dans le *Scherzo*.

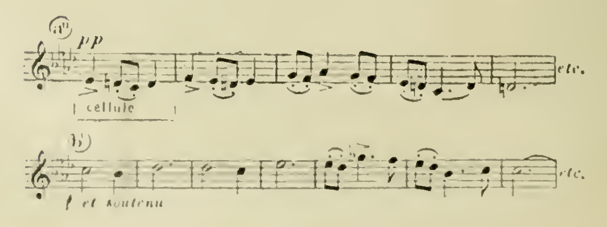
Enfin, la troisième Sonate, en *fa*, offre par la transformation *cyclique* des thèmes un réel intérêt de composition : elle se divise en *cinq* mouvements (S. L. M. L. R.) :

1° *Allegro maestoso*, en *fa*, de forme Sonate.

Exp. Th. A, dont les *deux* éléments, *a'* et *a''*, présentent un double rythme sur un même dessin. Ce thème est en *trois* périodes qui s'infléchissent vers la *dominante* ; la *seconde idée* n'est précédée d'aucun passage servant de *pont*.

— Th. B, débutant, sans transition, au *Relatif* majeur (*LA* ♭) du ton principal ; mais l'influence de *RÉ* ♭ y est telle que cette idée divisée, suivant le système beethovénien, en *trois* phrases (*b* , *b''*, *b'''*), s'établit dès ses premières mesures dans ce nouveau ton (*SD.* de *LA* ♭) et y reste jusques et y compris sa conclusion.

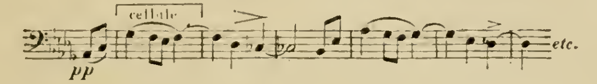
— Les éléments *a''* du premier thème (A) et *b'* du second (B) sont évidemment issus l'un de l'autre : *b'* n'est qu'une simplification de *a''*, comme on peut le voir par la superposition des deux mélodies :



Dév. très logiquement établi en *trois* éléments :

— par *a'* et *a''*, en *ut* ♯-*ré* ♭ ;

— par une exposition, en *ré* ♭, de *a''* transformé : ce petit dessin donne ici naissance à une véritable phrase mélodique : c'est là un excellent moyen de développement par une sorte d'*amplification* :



— enfin, par *a'* en état de *marche* pour aboutir à la *réexposition*.

Réexp. Th. A, réduit au seul élément *a* (le dessin plus souple *a* ayant été très employé précédemment, sa suppression dans la *réexp.* se justifie parfaitement).

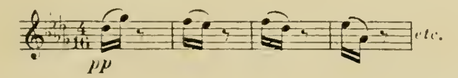
Th. B, gardant ses *trois* éléments (*b'*, *b''*, *b'''*), en FA, avec une tendance vers la *sous-dominante* SI♭, comme dans l'*exposition*. Cependant, la cadence finale revient à la *tonique* FA.

2° *Andante*, écrit en RÉ♭ et portant en épigraphe trois vers extraits d'une poésie de Sternau sur le clair de lune. Ici, Brahms reprend une ancienne forme des mouvements lents de Beethoven tout à fait délaissée depuis lui : le *Lied-Sonate* (LS) ou forme *Sonate sans développement* (voir ci-dessus, p. 296.). Malheureusement, l'exposition et la réexposition ayant ici *la même marche tonale*, il s'ensuit que la pièce entière paraît être en LA ♭, avec conclusion à sa *sous-dominante* RÉ♭.

Exp. Th. A, à la *D.* LA ♭ (traitée comme une *tonique*).

— Th. B, à la *T.* RÉ♭ (formant *sous-dominante*, par rapport à A).

— Ce thème se transforme et s'amplifie au cours de ses expositions : la première fois, il est exprimé ainsi :



— Dans la même exposition, il se répète par une sorte d'*extension* dans cette forme plus expressive :



Réexp. Th. A, toujours à la *D.* LA ♭.

— Th. B, toujours à la *T.* RÉ♭, mais dans une forme plus calme, avec laquelle la phrase finale du monologue de Hans Sachs, au IIIe acte des *Meistersinger*, offre une certaine analogie. Voici les premières mesures de cette phrase mélodique B, ainsi transformée :
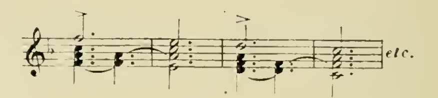


3° *Scherzo*, en *fa*, ayant comme les deux mouvements précédents une tendance marquée à *tomber* tonalement du côté de la *sous-dominante.*

4° *Intermezzo*, en *si* ♭. Cette pièce, intitulée *Rückblick*, n'a rien de commun avec celles que Schumann intitule *intermezzo*. C'est une simple forme *Lied*, rappelant, en rythme de *Marche funèbre*, le thème initial (A) de l'*Andante* : cette seconde pièce lente, formant double emploi avec la première, s'explique sans doute par une raison d'ordre poétique ou même dramatique; mais elle est d'un tout autre genre que la Sonate dans laquelle elle est intercalée et s'accommode assez difficilement du cadre classique qui l'entoure.

5° *Finale. Allegro moderato*, en *fa*, de forme Rondeau à *trois* refrains.
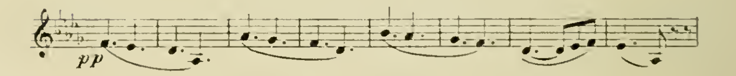
Ref. 1. Th. A, s'infléchissant vers la *D.*

Coupl. 1. Dessin B, à peine esquissé, en FA, et réduit à une sorte de schème sans analogie apparente avec la forme qu'il prendra par la suite :
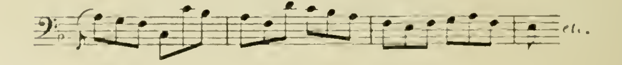


Ref. 2. Th. A en *fa.*

Coupl. 2. Phrase mélodique complète, en RÉ ♭, où l'on retrouve, en une forme précise, l'élément B du *couplet* précédent :



Ref. 3. Th. A, en *fa*, mais par fragments découpés et en quelque sorte hachés.

Coupl. 3. phrase B encore transformée, comme si elle tendait à disparaître et à se *volatiliser* en un dessin agogique de main gauche, *presto*, en FA, qui sert de conclusion :



On voit par ces exemples qu'il y a chez Brahms une tendance assez nette vers la rénovation de la forme Sonate, par le moyen de certaines modifications ou *variations thématiques,* dont nous ne trouvons nulle trace dans les œuvres de ses contemporains allemands. C'est toujours la conception *cyclique* latente qui dicte ces tentatives incomplètes, dont la réalisation intégrale était réservée à César Franck et à l'École Française, à peu près exclusivement.

Edvard GRIEG, quoique né à Bergen, en Norvège, peut être classé assez légitimement parmi les musiciens allemands. En effet, après avoir écrit dans sa première jeunesse de petites pièces où les chants populaires scandinaves faisaient sentir leur influence bienfaisante, il perdit rapidement toutes ses qualités natives au contact de la lourde école de Leipzig, dont il semble s'être assimilé tous les défauts, sans y avoir acquis la moindre science de la forme ni de la véritable *composition*.

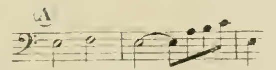
Le mérite musical de Grieg est assez semblable à celui d'un bon peintre de miniatures : ses petites œuvres, dont la ligne mélodique souvent élégante et agréable s'épuise comme essoufflée après quelques mesures charmantes, ne s'élèvent jamais bien haut. Sa courte inspiration et son ignorance absolue de la composition le rendent tout à fait inapte à la construction d'une œuvre symphonique de quelque importance : il ne produit alors que des assemblages hybrides de courts fragments, maladroitement cousus ensemble ou seulement juxtaposés, sans apparence d'ordre ni d'unité dans la conception et dans la réalisation.

Grieg a pourtant écrit cinq Sonates : une pour piano seul (op. 7) ; trois pour piano et violon (op. 8 en *FA*, op. 13 en *sol* et op. 45 en *ut*) ; enfin, une Sonate pour piano et violoncelle (op. 38 en *la*) dont nous allons donner l'analyse, à titre de vérification des critiques qui précèdent.

Cette Sonate, op. 38, est en *trois* mouvements (S. L. S.) :

1° *Allegro agitato*, en *la*.

Exp. Th. A, formé à peu près exclusivement des redites de ces *deux* mesures, dont il est à peine besoin de faire remarquer la pénurie mélodique :

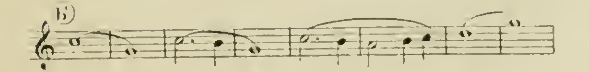


— Ce thème, si on peut l'appeler ainsi, est exposé *deux* fois, sans aucun changement et avec une cadence terminale, en *la*, qui clôt cette sorte de « première case ».

— Pont par le dessin A, en *UT*, en valeurs augmentées (8 mesures).

— Th. B, qui consiste en *trois* petits fragments de mélodie (b', b'', b'''), apparaissant l'un après l'autre et répétés à satiété :
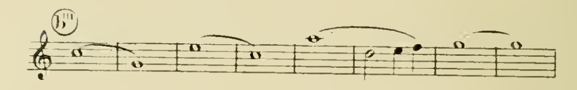
— b' est répété *quatre* fois dans le ton d'*UT* :



— b'' est répété *dix* fois, soit en entier, soit par fragments sur divers degrés :



— — b''' n'est répété que *deux* fois, ce qui porte néanmoins à *seize* le nombre total des redites :



Cette étrange « idée musicale » est close, comme la première, par une cadence terminale fermant cette « deuxième case » sans qu'aucun de ses motifs ait jamais été commenté ni agrandi. Voilà, certes, qui donne la mesure du « sens musical » de l'auteur : bizarre manière de concevoir l'*idee* en musique, après tous les grands exemples donnés par Bach, Beethoven et tant d'autres !

Dév. qui consiste à peu près exclusivement dans la reproduction d'un même passage sur différents degres :

— b' est d'abord répété *deux* fois en *ut* (16 mesures) ;
— b' est répété *deux* autres fois en *mi*♭ (16 mesures) ;
— b' est répété encore *deux* autres fois en *fa*♯ (16 mesures) ;
— *a* reparaît alors sur une harmonie persistante de *septième diminuée*, qui aboutit à une mauvaise *cadence de Concerto*, procédant elle-même par répétition d'une formule montant chaque fois d'un ton. Dans tout ce *développement*, nous ne retrouvons, que les fragments antérieurement entendus, et combien de fois ! Pareille erreur nous est déjà apparue dans l'œuvre de Schumann, mais du moins chez lui, la *musique* du passage reproduit avait-elle une valeur et un intérêt propres.

Réexp. identique absolument à l'*exposition* et suivie d'une *coda* très agitée.

2° *Andante*, en fa, de forme *Lied*, avec deux thèmes et un « développement ».

Sect. i. Th. A, phrase de *lied* en fa, et th. B. consistant en un fragment mélodique de quelques mesures, qui se reproduisent *dix* fois de suite sur divers degrés, sans changement appréciable.

Sect. ii. *Dév.* consistant en un passage de *cinq* mesures se répétant *trois* fois d'une manière absolument identique, en descendant d'un ton chaque fois.

Sect. iii. Th. A et th. B, sans changements, au ton principal.

3° *Finale. Allegro*, en *la*, de forme Sonate. Le thème initial ne manque pas de noblesse ; on l'accueille avec l'espoir de lui voir jouer un rôle intéressant dans la construction du morceau, et, de fait, ce thème est de ceux dont on aurait pu tirer un excellent parti. Mais on est bientôt

déçu : le thème reparaît trois fois au cours de la pièce, sans aucune modification sérieuse... et voilà tout. Ce finale est ainsi « construit » :

Exp. Th. A, en *la*.
— Pont, qui consiste en *quatre* mesures répétées *quatre* fois et suivies d'une entrée préparatoire du dessin *b''*.
— Th. B en *deux* élements, nullement nouveaux :
— — *b'* est fait avec le th. A, en *UT*, répété *deux* fois, par *augmentation*.
— — *b''* est la phrase préparatoire déja entendue à la fin du pont P, et revenant ici en *LA* ♭, avec cadence en *UT*.

Dév. comprenant *trois* éléments :
— *b''*, modulant d'*ut* à *si* ♭ en *quarante-cinq* mesures, intégralement transposées ensuite pour aller de *si* ♭ à *la* ;
— *b'*, exposé en *la* ♭ en *quatorze* mesures, intégralement transposées ensuite en *fa* ♯ ;
— *marche* par le rythme de *b'* allant de *mi* à *la*, au moyen de *quarante-neuf* répétitions du même dessin (1).

Réexp. conforme à l'*exposition*, avec autant de redites, et suivie d'une *coda* plus animée, en *LA*, ramenant pour finir le th. A une troisième fois, mais sans aucune modification.

Une telle façon d'opérer ne mérite assurément à aucun degré d'être qualifiée « composition musicale » et encore moins « forme cyclique ». Pourtant Grieg ne recula pas non plus devant certaine tentative de *rappels thématiques*, traités de la même manière que les « développements » ci-dessus analysés : son Quatuor à cordes, op. 27, que nous examinerons dans la Seconde Partie du présent Livre, commence par une introduction qui veut être *cyclique*, car elle circule dans plusieurs morceaux de l'œuvre ; seulement, elle « circule » en parfaite étrangère, assistant à tout et ne prenant part à rien ; et on la retrouve, identique à elle-même, à la fin de sa promenade... nullement sentimentale.

7. — LES FRANÇAIS : LA SONATE CYCLIQUE.

César-Auguste Franck.	1822 † 1890
Charles-Camille Saint-Saens. . . .	1835
Alexis de Castillon de Saint-Victor.	1838 † 1873
Gabriel-Urban Fauré.	1845
Paul-Marie-Théodore-Vincent d'Indy. .	1851
Paul Dukas.	1865

C'est à la France qu'il devait appartenir de poursuivre et de réaliser la transformation de la Sonate, clairement indiquée par Beethoven : nul de ses successeurs allemands, en effet, n'avait su ou voulu tenter sérieusement cette véritable rénovation *cyclique*, seule capable de

(1) A la *onzième* répétition de ce dessin, l'auteur invite courtoisement l'exécutant à *ne pas se presser* par la mention : *nicht eilen* ! L'auditeur est parfois d'un autre avis.

rendre la vie à cette belle forme qui s'étiolait et semblait près de disparaître, en Allemagne tout au moins, malgré les timides essais de Schuman et de Brahms (1). La tradition *cyclique* peut donc être considérée comme transmise *directement* de Beethoven à César Franck qui, moins de *quinze ans* après l'apparition des derniers Quatuors cycliques de Beethoven (1826), sut mettre à profit les enseignements merveilleux qu'ils contenaient, dans son premier Trio, en *fa* ♯, publié en 1841. Cette œuvre, comme nous le verrons ultérieurement, est construite en effet sur deux thèmes véritablement *cycliques*, qui servent de base aux *trois* mouvements qui la constituent.

Ainsi que nous l'avons déjà fait observer (p. 391), c'est l'avènement de ce génie très français, dépositaire de la tradition beethovénienne, qui marque la date initialede l'École symphonique Française, école de plus en plus cohérente et forte, occupant aujourd'hui la première place à l'avant-garde de l'art musical.

César FRANCK, né à Liége, quitta entre dix et douze ans le pays wallon et sa ville natale pour n'y plus rentrer. Naturalisé français et fixé à Paris avec sa famille dès cette époque, il devint, après quelques années d'études avec Reicha et Chérubini, organiste de Notre-Dame-de-Lorette, puis de Sainte-Clotilde, où il resta jusqu'à sa mort. Après la guerre, en 1871, il prit une part active à la fondation de la *Société nationale de Musique*, qui le choisit bientôt pour son président. Nommé professeur d'orgue, en 1872, au Conservatoire de Paris, il ne tarda pas à faire de sa classe, sans peut-être s'en rendre compte dans sa naïve modestie, une véritable pépinière de jeunes compositeurs élevés, à son exemple et à son contact, dans le respect le plus profond pour les belles œuvres, dans l'honnêteté la plus scrupuleuse vis-à-vis de leurs propres ouvrages, dans l'amour le plus pur de l'art, avant toute chose (2).

L'œuvre de Franck, dont nous nous occuperons longuement encore à propos de la Symphonie et de la Musique de Chambre (3) et à propos

(1) Franz Liszt publia en 1837 une sorte de *Fantaisie dramatique* pour piano, construite sur un seul thème et intitulée *Sonate ;* mais cette œuvre, qui n'a aucun des caractères propres à la forme Sonate, telle que nous l'avons décrite et étudiée, n'appartient pas au genre *cyclique* et sera examinée dans le chapitre consacré au Poème Symphonique et à la Fantaisie (IIe livre, 2e partie).

(2) Il est de bon ton aujourd'hui, chez certains musicographes « avertis », de rejeter purement et simplement César Franck hors de la nationalité française. Les uns invoquent le « fait scientifique » de la limite politique actuelle de notre État, laquelle est incontestablement, depuis 1814, entre Liége (patrie de Grétry) et Paris. D'autres, au nom de l' « esthétique », rangent délibérément Franck et tous ses disciples, jusques et y compris l'auteur de ce Cours, parmi les Allemands ! La glorieuse incompréhension qui protège encore l'œuvre de Franck contre les admirations d'Outre-Rhin fait justice de cette dernière divagation. Quant à l'autre, nous espérons que la présente esquisse biographique est suffisante pour la « remettre au point ».

(3) Voir la Seconde Partie du présent Livre.

de l'Oratorio (1), ne comprend que deux Sonates, l'une pour orgue et l'autre pour piano et violon.

La Sonate pour orgue, dite *Grande Pièce symphonique*, en *fa* ♯, date de 1861 : elle est dédiée à Ch.-V. Alkan et comporte *trois* mouvements, enchaînés l'un à l'autre suivant l'usage de l'antique Sonate italienne.

1° *Introduction*, dont les éléments serviront au développement, et *Allegro* du type S, ainsi construit :

Exp. Th. A, en *fa* ♯, formant *première idée* et *pont*.

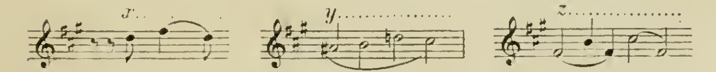


— Ce thème joue un rôle *cyclique* dans toute l'œuvre.
— Th. B, en *LA*, plus calme et enchaîné au précédent.
Dév. par le th. de l'*Introduction* et le th. A.
Réexp. normale, avec *coda*, par le th. de l'*Introduction*.

2° *Andante*, en *SI*, de forme *Lied* en *trois* sections, dont la deuxième (en *si*), en mouvement vif, joue le rôle de pièce du type M ou de *Scherzo* (2).

3° *Finale*, qui commence par une sorte de *récapitulation* des principaux thèmes de l'œuvre, auxquels succède bientôt le thème *cyclique* (A) exposé solennellement en *FA* ♯, et se développant ensuite par des entrées de Fugue jusqu'à la conclusion.

La Sonate pour piano et violon, en *LA*, date de 1886 : elle est dédiée à Eugène et Théophile Ysaye et comprend *quatre* mouvements. Cette œuvre demande une étude approfondie, car elle constitue à notre sens le premier et le plus pur modèle de l'emploi *cyclique* des thèmes dans la forme Sonate : en effet, indépendamment des idées musicales appartenant en propre à chacune des pièces de cette œuvre, *trois motifs* générateurs ou conducteurs spéciaux (x, y, z), successivement exposés, participent à la construction de ce véritable monument musical, auquel ils servent en quelque sorte de « charpente mélodique » :



La cellule x, génératrice de toute l'œuvre, se retrouve même dans

(1) Voir le Troisième Livre de ce Cours.

(2) La Symphonie en *ré*, de César Franck, que nous analyserons ultérieurement (IIe livre, 2e partie), contient une disposition tout à fait analogue.

les dessins y et z, en tant que *neumes mélodiques :* elle consiste en un *torculus* (·˙·) portant un accent expressif sur sa note centrale (*fa* ♯).
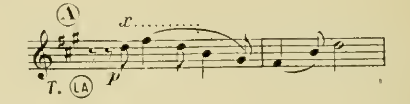
Le dessin y, contenant en ses *trois dernières notes* le *torculus* de x, s'expose pour la première fois au début du développement du *deuxième mouvement* (S), et se reproduit, sous diverses formes, dans la *Fantaisie* et le *finale.*

Le dessin z, formé de deux *torculi* avec une note commune, n'apparaît que dans la *Fantaisie* et sert ensuite à relier les refrains du *finale.*

Nous allons examiner maintenant le rôle de ces *trois motifs* caractéristiques (x, y, z) dans la construction *cyclique* de l'œuvre :

1° *Allegretto*, en LA : mouvement lent de forme Sonate à deux idées sans développement (type LS).

> Exp. Th. A, formé de la cellule x, en LA, s'infléchissant et formant cadence à la *D.* :



> — Th. B, commençant en MI et modulant en *fa* ♯, puis en *ut* ♯ pour revenir ensuite, à l'aide de la cellule x, vers la *tonique* principale.
> Réexp. Th. A (par x) en LA, avec cadence à la *T.*
> — Th. B, en LA, amenant une conclusion par x.

La dernière application de cette forme, sauf une différence dans l'aboutissement tonal des expositions, remonte au XIIIe Quatuor, op. 130, de Beethoven (1), c'est-à-dire à 1826. Il convient de remarquer ce fait que Franck, loin de chercher par avance à « être original quand même », se contente de reprendre, après soixante ans, une forme très ancienne et presque tombée dans l'oubli, ce qui ne l'empêche pas, vérifiant encore la belle parole de Ruskin que nous avons citée (p. 17), en faire un nouveau chef-d'œuvre.

2° *Allegro*, en *ré*, du type S :

> Exp. Th. A en *ré*, formant phrase-*lied* en *trois* périodes, avec conclusion à la *T.*, et faisant pressentir par son dessin initial le motif y tel qu'il s'exposera au *développement* :
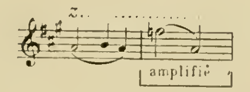


(1) Ce Quatuor sera analysé dans la Seconde Partie du présent Livre — Quant à la tentative malheureuse de Brahms dans cette même forme (LS), nous avons vu (p. 417) qu'elle ne pouvait aucunement servir de modèle.

— Pont ou transition très courte par la cellule *x*;
— Th. B, en FA, divisé en *trois* phrases doubles :
— — *b′*, exposé en FA et en LA, et apparenté au motif *y*;
— — *b″*, allant d'abord de la *D.* de *si* à *fa* ♯, puis de la *D.* de *ré* à *la*;
— — *b‴*, exposé en FA et en *fa* pour conclure.
DÉV. Motif *y*, exposé dans sa forme véritable (*Quasi lento*) et suivi de *b‴* qui module en *la*, puis vers UT ♯;
— en *ut* ♯, par *b‴* combiné avec la cellule *x* ;
— en *marche*, par *a* en ut ♯ et en *sol* ♯, puis par *b′* en SOL♭ et en MI♭;
RÉEXP. Th. A en *ré*, suivi de P.
— Th. B (*b′*, *b″*, *b‴*) en RÉ.
— *Dév. term.* par *a*, en *ré*, combiné avec la cellule *x* et amenant la *conclusion* agogique, en RÉ.

3° *Recitativo-Fantasia* de forme assez spéciale, analogue par sa coupe générale au *Lied* simple en *trois* sections constituées, la première par un développement du motif cyclique *x*, la deuxième par une sorte de floraison mélodique du dessin *y*, et la troisième par une combinaison concluante des deux précédentes, dans la tonalité de *fa* ♯. :

SECT. I. contenant *deux* subdivisions :
— Récit débutant par la cellule *x* sur la *D.* de *sol*, suivie d'une exposition variée de la période *x* tout entière, en état tonal instable, en *sol*, puis en *ut* ♯, puis en *marche* d'*ut* ♯ à la *D.* de *ré*, dans sa conclusion mélodique.
— Mêmes éléments reproduits sur la *D.* de *ré*, puis sur la *D. d'ut* ♯ où ils engendrent un *développement mélodique* nouveau, servant de *transition* vers la section suivante.
SECT. II. Th. *y* formant une véritable mélodie, en *fa* ♯, complétée par le dessin *z* sous une forme *amplifiée* par l'agrandissement des intervalles du *torculus* final :
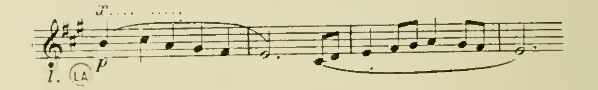


— Cette section se termine par une grande *cadence mélodique* en *ut* ♯.
SECT. III. Cellule *x* développée par *augmentation* et suivie du dessin *z*, en sa forme *amplifiée*, reprenant en *fa* ♯ la grande *cadence mélodique* de la SECTION II, pour aboutir à une conclusion mélodique faite des mêmes éléments que celle qui termine la première subdivision de la SECTION I.

Il faut remarquer que le ton de *fa* ♯ (*relatif* du ton principal) s'est déterminé peu à peu dans cette pièce, comme si elle *tendait vers* cette tonalité pour l'*atteindre* seulement à la fin, s'*acheminant* ainsi, en quelque sorte, vers le finale qui contiendra la glorification des *trois motifs cycliques*.

4° *Allegretto poco mosso*, en LA : combinaison tout à fait neuve des
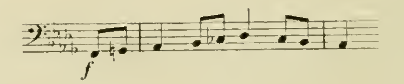
formes S et R. Cette sorte de Rondeau à *quatre* refrains se divise en *trois* parties dont la première est une *exposition*, la deuxième un véritable *développement* des thèmes propres au finale, combinés avec les motifs cycliques, et la troisième une *réexposition* conclusive du refrain :

Exp. Ref. 1. Phrase tirée de la cellule *x* (partant de la *T.* au lieu de partir de la *D.* comme dans le *mouvement initial*) ; cette phrase, faisant fonction de *première idée*, se poursuit en un *canon* mélodique *perpétuel* à *l'octave*, d'une grâce pénétrante et douce et d'une simplicité d'écriture presque sans exemple jusqu'ici :



— *Petit couplet* très court, exposant au piano le thème *z*.
— Ref. 2, en *UT* ♯ et toujours en *canon*.
— *Petit couplet* partant de *fa* ♯ et modulant par le dessin *z* vers la *D.*
— Ref. 3, en *MI* (*canon*), placé comme une *seconde idée* et terminant l'*exposition* par une cadence à la *D.*

Dév. *Grand couplet central* formé d'éléments *cycliques :*
— cellule *x* (sous la forme de P. dans le *deuxième mouvement*) en *marche* vers *si* ♭.
— *repos* en *si* ♭, puis en *mi* ♭, par le th. du *refrain* combiné avec le motif *y* à la basse.
— deuxième fragment mélodique du *refrain*, changé de degré et de fonction (*T.* au lieu de *D.*) et allant de *sol* ♯ -*la* ♭ à *ré* ♯- *mi* ♭ ;



— grande *cadence mélodique* *z*, provenant du *troisième mouvement* (*Fantaisie*) et modulant de *ré* ♯ à *fa*, puis à *UT*.
— même dessin *z*, formant *repos*, en *UT* et *la*, pour la *rentree*.

Réexp. Ref. 4, en *LA*, en *canon perpétuel*, avec transposition à la *T.* de la cadence à la *D.* qui terminait l'*exposition*.

Certes, on doit admirer ici par-dessus tout la haute valeur musicale des idées mélodiques qui donnent à cette admirable Sonate la vie et l'émotion intense qui l'animent ; mais, si l'on faisait abstraction pour un instant de ses qualités magistrales d'invention, cette œuvre ne demeurerait-elle pas quand même un témoignage irrécusable de la séculaire tradition beethovénienne, immuable point d'appui d'une rénovation profonde dans les formes, laissant intact le fonds légué par toute une dynastie de musiciens de génie !

Camille SAINT-SAËNS, né à Paris, se présenta deux fois à l'épreuve du prix de Rome, en 1852 et en 1864 ; mais le jury lui préféra toujours un musicien de moindre valeur. Organiste de Saint-Merry depuis 1853, puis de la Madeleine, de 1858 à 1877, il fonda en 1872, avec Romain Bussine et quelques autres musiciens français, la *Société nationale de Musique* et contribua beaucoup à son développement. Il fut aussi un pianiste virtuose des plus remarquables et dirigea pendant plusieurs années une classe de piano à l'*Institut de Musique* de Niedermeyer. En 1881, il devint membre de l'Académie des Beaux-Arts.

L'écriture musicale, chez Saint-Saëns, est toujours très classique ; on rencontre parfois dans ses œuvres certaines juxtapositions de tonalités malaisément explicables; mais il sait toujours donner à ces voisinages difficiles une solution correcte et élégante, qui n'a rien de commun avec les lourdes maladresses tonales si fréquentes dans les œuvres de Brahms et des néo-classiques allemands. Il semblerait plutôt que Saint-Saëns n'ait pas toujours une confiance très ferme en ses propres idées musicales, comme s'il les sentait lui-même un peu sèches et dépourvues d'expansion chaleureuse. Quoi qu'il en soit, la valeur de ces idées est toujours rehaussée par un travail des plus intéressants, pour lequel tout au moins leur auteur mérite d'être classé au premier rang des artistes de notre temps.

Saint-Saëns a écrit une Sonate pour piano et violoncelle (op. 32) et deux Sonates pour piano et violon : l'une en *ré* (op. 75), l'autre en *MI* ♭ (op. 102).

Alexis de CASTILLON, né à Chartres, manifesta dès son enfance une véritable passion pour la musique ; il n'en fit cependant point sa carrière tout d'abord et devint officier de cavalerie. Mais il donna sa démission quelques années après et alla demander des leçons de composition à Victor Massé : celui-ci ne lui apprit absolument rien, et réussit même à le dégoûter pour un certain temps de l'art qu'il avait toujours aimé. C'est alors que Castillon fit la connaissance d'Henri Duparc qui le présenta à son maître César Franck. Il n'en fallut pas davantage pour rendre à Castillon toute son ardeur ; il s'enthousiasma pour l'enseignement si clair et si pénétrant du génial symphoniste, avec lequel il commença une étude complète de la composition, après avoir détruit toutes ses œuvres antérieures qu'il jugeait indignes de lui.

Pendant la guerre de 1870, Alexis de Castillon reprit son service militaire : il contracta bientôt une affection de poitrine à laquelle il succomba, à l'âge de trente-cinq ans.

Alors que presque tous les musiciens de son époque n'écrivaient guère que des opéras, Castillon avait été l'un des rares esprits nette-

ment orientés vers l'ordre symphonique et avait contribué, dans la mesure du possible, à l'essor de la *Société nationale de Musique*, véritable pépinière de la symphonie française à la fin du XIX[e] siècle.

Outre ses œuvres de Musique de Chambre que nous examinerons ultérieurement, Castillon a laissé une belle Sonate pour piano et violon, en *UT*.

Gabriel FAURÉ, né à Pamiers, fut élève de Saint-Saëns à l'École Niedermeyer et devint organiste à Rennes avant d'être maître de chapelle, puis organiste du grand orgue (en 1896) à l'église de la Madeleine. Il fut nommé en 1906 directeur du Conservatoire de Paris et, en 1909, membre de l'Institut.

L'invention musicale revêt, chez Fauré, un caractère très spécial qu'on pourrait appeler *mélodico-harmonique*, car la mélodie semble tellement liée à ses subtiles harmonies qu'on ne saurait l'en séparer : il en résulte un effet éminemment séduisant, comparable à celui de certaines couleurs chatoyantes. Cette ligne mélodique ne plane peut-être pas aux hauteurs sereines de celle de Franck, elle n'est pas toujours aussi habilement ouvragée que celle de Saint-Saëns, mais elle n'en demeure pas moins intimement prenante, et toute âme accessible à la poésie ne peut manquer d'être conquise par son indéniable charme.

Fauré fut aussi l'un des fondateurs de la *Société nationale de Musique ;* celles de ses œuvres qui appartiennent au genre de la Musique de Chambre nous fourniront, dans la Seconde Partie du présent Livre, l'occasion d'une étude plus complète. Mentionnons ici sa Sonate pour piano et violon, op. 13, en *LA*, qui date de 1878 (1).

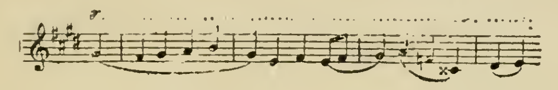
Vincent d'INDY, né à Paris, élève de César Franck depuis 1872, fut pendant cinq ans timbalier et chef des chœurs aux Concerts du Châtelet. D'abord secrétaire et plus tard président du comité de la *Société nationale de Musique*, il seconda, avec Alexandre Guilmant, l'inlassable activité de Charles Bordes, pour la fondation, en 1895, de la *Schola Cantorum*, dont il est devenu seul directeur en 1904. C'est là qu'il enseigna, depuis le mois d'avril 1897, le COURS DE COMPOSITION MUSICALE dont les éléments techniques et historiques constituent le présent ouvrage.

Bien que le fait de parler de ses propres œuvres prête toujours à quelque critique, l'auteur n'a pas cru devoir omettre de mentionner ses deux Sonates : la première, en *UT*, pour piano et violon, op. 59 (1904),

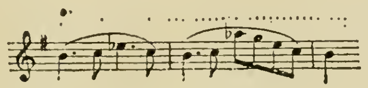
(1) Une deuxième Sonate pour piano et violon et une Sonate pour piano et violoncelle ont été composées par Fauré en 1917.

la seconde, en *MI*, pour piano seul, op. 63 (1907). Cette dernière a même paru pouvoir faire l'objet, en raison de sa forme spéciale, d'une analyse destinée à montrer l'une des évolutions opérées déjà dans la conception *cyclique* de la Sonate, une vingtaine d'années après la première réalisation complète due à César Franck.

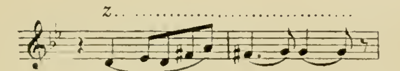
La Sonate en *MI* est en *trois* mouvements : les motifs cycliques générateurs sont au nombre de *trois*, dont le premier (x) régit toute l'œuvre :



Le deuxième (y) apparaît seulement à titre de phrase complémentaire dans le mouvement initial ; mais il engendrera plus tard l'idée principale du *Scherzo :*
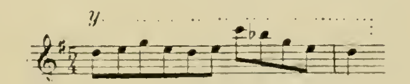


Le troisième (z), simplement exposé dans le mouvement initial, sert à former le *premier trio* du *Scherzo :*



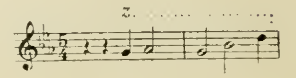
1° *Modéré*, en *mi : Introduction* dans laquelle sont esquissées, sous une forme qui n'est pas encore définitive, les *trois idées cycliques* (x, y, z). Le thème principal X (formé de x et complété par y) s'expose ensuite en *mi*, et sur le degré de la *dominante* comme point de départ. Il est suivi de *quatre* variations servant à l'*amplifier* suivant les principes indiqués ci-après, au chapitre VI. Chacune de ces *Variations amplificatrices* est terminée par une *exposition* chaque fois différente du dessin y. Après la quatrième variation, reparaît le grand thème X, en *MI*, mais partant cette fois du degré de la *médiante* (en fonction de *tonique*), c'est-à-dire tel qu'il a été cité ci-dessus et qu'il restera dorénavant dans la suite de l'œuvre.

2° *Très animé*, en *SOL*, de forme *Scherzo* à deux *trios :*

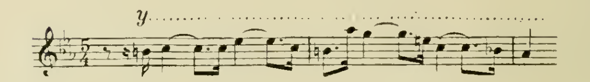
SCHERZO. Th. A, en *SOL*, formé par le dessin y et développé :
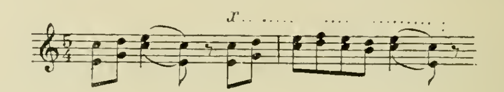


Trio I. Th. B. en *MI* ♭, formé par le dessin *z* qui donne naissance à une phrase complète :



SCHERZO. Th. A. en *SOL*.
Trio II. Th. C, en *ut*, provenant d'une autre modification de *y* :



— A ce thème s'adjoint bientôt une nouvelle interprétation du dessin *x*, préparée rythmiquement déjà et s'exposant complètement en *UT* :



SCHERZO. Th A, en *SOL*, exposé une troisième fois pour conclure avec un rappel du *trio* I.

3° *Finale. Modéré*, en *MI*, de forme Sonate, avec une *Introduction*, en *mi*, symétrique de celle du mouvement initial : toutefois, les interventions du dessin complémentaire (*y*) sont remplacées ici par une nouvelle phrase mélodique destinée à former peu à peu le thème A du finale ; le motif (*y*) n'est plus ici qu'une transition entre cette introduction et le thème A lui-même, marquant le commencement du dernier mouvement proprement dit :
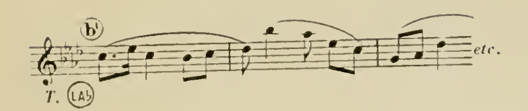
Exp. Th. A, en *MI*, formant une phrase complète en *trois* périodes :



— Pont modulant, dont le dessin mélodique a pour origine le motif *y* et part du ton de *fa* pour aller vers celui de *LA* ♭ :



— Th. B, en *LA* ♭ - *SOL* ♯, en *trois* phrases (b', b'', b''',) dont la première (b') est également issue du motif y :



Dév. par A, modulant de *RÉ* à *sol* ;

— par P, en *sol*, amenant un *repos* en *UT* ♯ par la phrase b' combinée avec des fragments de a.

— par P, partant du ton de *fa* ♯ et modulant pour amener un rappel du thème général X (exposition simplifiée formant *repos* en *ut*).

Réexp. Th. A, en *MI*.

— Pont en *mi*, modulant vers *SOL* ;

— Th. B (b', b'', b'''), réexposé en *SOL*, à cause du *dév. term.*

— *Dév. term.* par A, interrompu par le dessin x tendant à ramener peu à peu le thème entier.

— par le thème général X, exposé dans toute sa force au ton principal, *MI*, et se superposant vers la fin au thème A du finale.

— — rappel de b' qui termine l'œuvre en s'effaçant progressivement.

Paul DUKAS, né à Paris, fut élève du Conservatoire et obtint, en 1888, le second prix de Rome ; mais il se rendit compte qu'il avait jusqu'alors appris fort peu de choses et eut la conscience de recommencer toute son éducation musicale. Il fit donc une étude approfondie et passionnée de l'œuvre des maîtres musiciens de toutes les époques, et parvint ainsi par son travail personnel à se former une doctrine esthétique, attendant, pour produire des œuvres, d'être parfaitement sûr de lui-même.

Il a écrit une Sonate pour piano seul, en *mi* ♭ (1900), qui n'est point construite à proprement parler sur des thèmes cycliques, mais qui est néanmoins soumise d'une façon indéniable à cette sorte de conception, dans l'esprit sinon dans la forme ; c'est pourquoi il y a lieu d'analyser ici cette œuvre, divisée en *quatre* mouvements :

1° *Modérément vite*, en *mi* ♭, de forme Sonate.

Exp. Th. A, en *mi* ♭, puis en *la* ♭, s'infléchissant vers *ré* ♭ ; ce procédé d'assombrissement progressif par les *quintes graves* se rencontre fréquemment dans les œuvres du même auteur ; mais il sait l'employer assez habilement et sobrement pour que le sens tonal général n'en soit point oblitéré : l'harmonie de *mi* ♭, au contraire, reparaît ici toujours en fonction de *tonique*, sans la moindre équivoque.

— Pont, par le dessin de A, amenant une sorte d'*exposition préparatoire* du th. B, toujours par sa *quinte grave* (*SD.*).

— Th. B, composé d'une phrase *unique*, en *SOL*

Dév. par *a* en forme modulante, aboutissant à une *marche* vers la *D.* de *mi*, puis vers la *D.* de *ré* ;
— par B, exposé en état de *repos*, en *SI* ♭, puis en *MI-FA* ♭.
Réexp. Th. A, en *mi* ♭ et *la* ♭, suivi de P ;
— Th. B en *MI* ♭ ;
— *Dév. term.* par le th. B qui conclut.

2° *Calme, un peu lent*, en *LA* ♭, de forme Sonate *avec* développement :
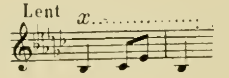
Exp. Th. A, en *LA* ♭ ;
— Th. B, en *MI* ♭ ;
Dév. par *a*, en *SOL* ♭ et *FA* ;
— par *b*, en *FA* et *SI* ♭ ;
— par *a*, en *SOL* ;
Réexp. Th. A et th. B au ton principal, *LA* ♭.

3° *Vivement*, en *si-ut* ♭, de forme Scherzo.
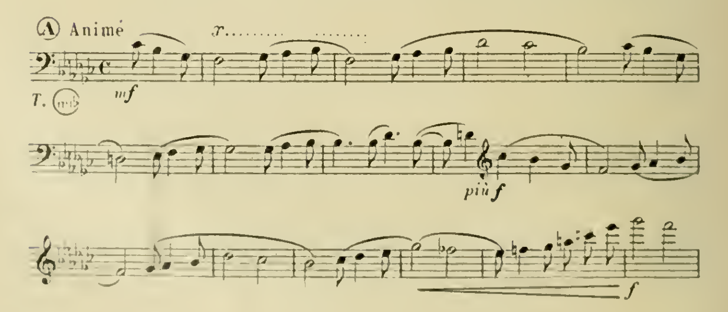
SCHERZO : Thème nouveau, en *si*.
Trio par le Th. A du *mouvement initial*, prenant ici une fonction *cyclique* et se résolvant en une forme *fuguee* qui paraît être une transformation du même thème.
SCHERZO réexposé en *si*.

4° *Introduction* et finale *Animé*, en *mi* ♭, de forme Sonate :

Introd. contenant un thème générateur (x) destiné à jouer un grand rôle dans tout le finale :



— Ce motif module et sert de transition entre l'*Introduction* et le mouvement *Animé* :
Exp. Th. A, en *mi* ♭ , que nous citerons en entier, car il constitue une des idées musicales les plus essentiellement « symphoniques » qu'on ait écrites en ces dernières années : on remarquera l'influence incontestablement *génératrice* de la cellule x dans ce thème :



- Pont modulant ;
— Th. B, en *trois* phrases, dont la première (b'), en *SI-UT*♭, est visiblement inspirée du thème liturgique *Pange lingua... :*



— — cette phrase, comme le th. A du *mouvement initial*, se reproduit à la *SD*.
— — b'' est une sorte de *développement* anticipé de la phrase b'''.
— — b''' est un thème conclusif, en forme de *marche*, mais peut-être un peu inférieur aux précédents.
Dév. par b''' puis par *a*, amenant ensuite un long *développement* de la cellule *x*, qui part de *mi* ♭ et module par demi-tons ascendants, pour aboutir à la *D.* du ton principal.
Réexp. Th. A, en *mi* ♭, suivi de P.
— Th. B (b', b'', b'''), en *MI* ♭.
— *Dév. term.* par b', préparant la rentrée définitive du dessin cyclique *x*, qui revient dans toute sa force et qui forme conclusion, en *MI*♭, à l'aide de la phrase b'.

La forme Sonate était la seule dont nous ayons à nous occuper ici, en tant que prototype de toutes les autres formes symphoniques dont l'étude sera faite, après celle de l'Instrumentation, dans la Seconde Partie du présent Livre. Mais les quelques œuvres citées dans ce chapitre suffisent déjà, croyons-nous, à montrer que la France, après s'être trop longtemps désintéressée de toute participation active au progrès de l'art symphonique pur, a le droit de se considérer dorénavant comme largement dédommagée. Peut-être l'histoire de notre art dramatique et des envahissements hétérogènes dont il subit plusieurs fois les désastreux effets nous fera-t-elle mieux comprendre, dans le Troisième Livre de cet ouvrage, les raisons profondes de ce recul momentané dans l'état de la musique de notre pays, au XIXe siècle. Constatons seulement l'existence et la vitalité intense de cette École de musiciens français qui, seule en Europe et depuis César Franck, a su recueillir et faire amplement fructifier le magnifique héritage de Beethoven.



VI

LA VARIATION

Technique. — 1. Définitions et divisions. — 2. L'Ornement rythmo-monodique. — 3. L'Ornement polyphonique ou contrapontique. — 4. L'Amplification thématique.

Historique. — 5. La Variation ornementale. — 6. La Variation décorative. — 7. La Variation amplificatrice.

TECHNIQUE

1. — DÉFINITIONS ET DIVISIONS

La **Variation** consiste en une succession logique d'expositions intégrales d'un même Thème, offrant chaque fois un aspect rythmique, mélodique ou harmonique différent, sans cesser d'être reconnaissable ; en tant que *forme de composition*, elle est en général destinée à *un seul* instrument récitant, jouant seul ou accompagné, et tire son origine des *reprises variées* dites *doubles*, en usage dans les pièces lentes (L) et surtout dans les pièces modérées (M) appartenant aux anciennes Suites (voir ci-dessus, p. 114) ; à ce titre, la forme Variation constitue le corollaire et le complément indispensables de la forme Suite et de la forme Sonate.

Mais le principe de la Variation et son rôle dans la composition musicale sont loin d'être limités à cette forme spéciale, apparue assez tardivement et tombée aujourd'hui en désuétude.

En tant que *moyen expressif*, la *Variation* a pour principe l'*ornementation mélodique*, c'est-à-dire l'application à un même Thème de formules mélodiques différentes, dans le but d'en renouveler et d'en accroître l'intérêt, sans en altérer jamais la signification, ni, en quelque sorte, la *substance* même.

L'usage de l'ornement mélodique est assurément aussi ancien que la voix humaine et que la musique elle-même : aussi pourrait-on lui assigner *trois états*, distincts mais non successifs, correspondant assez bien, dans le domaine *technique*, aux trois grandes Époques de l'Histoire musicale :

1° l'*ornement rythmo-monodique* variant *intrinsèquement* le texte thé-

matique lui-même, par l'adjonction de groupes rythmiques accessoires, de formules ou de neumes plus complexes, tout en respectant le schème mélodique primitif, établi d'après les principes énoncés au Premier Livre (1) ; X

2° l'*ornement polyphonique* ou contrapontique, variant *extrinsèquement* le texte thématique qui peut demeurer immuable, tandis que des lignes mélodiques adjacentes, destinées à être entendues simultanément, se superposent à lui sans affecter notablement son rythme, ni sa mélodie propre ;

3° l'*amplification thématique*, sorte de Variation à la fois intrinsèque et extrinsèque, dans laquelle la présence du Thème, au lieu de se révéler constamment par une superposition effective ou possible de sa mélodie, résulte seulement du sens tonal général et de certains points de repère, harmoniques ou mélodiques, reparaissant dans un ordre constant : c'est une sorte d'*interprétation* ou de *commentaire* musical du Thème plutôt qu'une exposition ornée ou contrepointée.

Bien que ces trois états de l'ornement doivent nécessairement être envisagés l'un après l'autre dans l'étude *technique* qui va suivre, il ne faudrait point les considérer comme absolument successifs : ils coexistent au contraire dans un grand nombre de formes musicales participant de la Variation. Il ne sera donc pas possible, pour la classification *historique* de ces formes, de procéder, comme on l'a fait précédemment pour la Fugue, la Suite et la Sonate, par *époque* et par *école* ou par *nationalité*. Presque tous les compositeurs, en effet, ont eu recours, pour fleurir, commenter ou magnifier les Thèmes créés par eux ou fournis par d'autres, à la Variation.

Mais les plus anciens étant, sans contredit, les anonymes auteurs des cantilènes grégoriennes, il sera naturel de faire correspondre à l'étude technique de l'*ornement rythmo-monodique* l'histoire de la *Variation ornementale*.

L'adjonction de l'*ornement contrapontique* était nécessaire pour qu'un Thème puisse s'exposer plusieurs fois avec des dessins différents, et recevoir ainsi une sorte d'enluminure sonore comparable aux encadrements et aux figures régulières qui servent à la *décoration* d'un édifice : c'est pourquoi l'on trouvera en deuxième lieu l'histoire de la *Variation* dite *décorative*, la seule d'ailleurs qui ait constitué, par elle-même, une *forme de composition*.

Enfin, l'*amplification thématique* et son corollaire historique, la *Variation amplificatrice* créée par J.-S. Bach, devaient logiquement apparaître en dernier lieu, à la place d'honneur qui leur appartient

(1) Voir 1er liv., chap. II, p. 42.

de droit, en tant qu'aboutissement de la Variation dans le passé et point de départ probable de ses formes nouvelles dans l'avenir.

Les points de vue *technique* et *historique* demeurent donc ici étroitement liés l'un à l'autre : c'est pourquoi les deux *sections* de ce chapitre sont presque inséparables, car les exemples nécessairement très succincts de la *section technique* doivent être complétés par de fréquentes comparaisons avec les citations corrélatives, plus nombreuses et plus développées, de la *section historique*.

2. — L'ORNEMENT RYTHMO-MONODIQUE.

Il ne semble guère possible d'entreprendre ici une étude complète de l'*ornement*, qui se confondrait, à peu de chose près, avec celle de toute la mélodie, sinon même de toute la musique : un chapitre entier du Premier Livre de ce Cours a déjà été consacré à la Mélodie ; la Musique, c'est le sujet de tout l'ouvrage... Il convient donc ici de se borner à quelques considérations particulières, destinées principalement à en suggérer d'autres au lecteur, tout en lui laissant le soin d'apprécier les innombrables effets de l'*ornement* sur toutes les œuvres qu'il connaît déjà et qu'il connaîtra par la suite, depuis les premières cantilènes monodiques de notre admirable liturgie chrétienne, jusqu'aux ouvrages les plus récents et les plus complexes de notre art musical symphonique et dramatique contemporain.

On a défini la Mélodie « une *succession* de *sons déterminés différant* entre eux à la fois par leur *durée* ou leur *intensité* et par leur *intonation* (gravité, acuité) » (1).

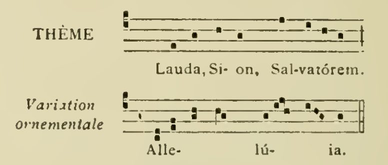
Le fait d'*inégalité* qui se retrouve à l'origine du rythme et de la mélodie (2), comme dans toute manifestation de l'activité humaine, implique une importance relative entre les sons d'une mélodie quelconque et, par application des principes rythmiques « d'ordre et de proportion dans le temps », une hiérarchie entre eux : les uns occupant des fonctions principales, dirigeantes et nécessaires, tandis que les autres, plus modestes, remplissent des fonctions accessoires, en quelque sorte subordonnées et contingentes.

L'analyse des mélodies nous a révélé pratiquement cette hiérarchie, en nous apprenant « à éliminer successivement... les notes accessoires d'ordre purement *ornemental*, pour ne tenir compte que des *notes réelles* » (3). Celles-ci constituent l'*ossature* ou le *schème mélodique* dont il a été souvent question : leur modification ou leur suppression

(1) Voir Ier liv., p. 31.
(2) Voir Ier liv., p. 25 et suiv.
(3) Voir Ier liv., p. 42.

rendrait méconnaissable ou inintelligible la mélodie dont elles sont, pour ainsi dire, la *substance*, l'élément *invariable* au sens strict du mot.

Le trésor grégorien abonde en formes mélodiques tantôt ornées, tantôt réduites littéralement à leur « plus simple expression » ; et, s'il n'est pas toujours certain que la forme dite *primitive* ait précédé chronologiquement l'*ornement*, celui-ci doit toujours être considéré comme *ajouté* à un thème *plus simple, préexistant*. Mais, lorsque la liturgie elle-même nous a, par bonheur, conservé les deux textes dont l'un est la Variation de l'autre, il y a tout lieu de croire que cette antériorité du Thème n'est point hypothétique : tel est le cas déjà cité du premier vers de la séquence *Lauda*, *Sion*, *Salvatorem* par rapport à la première vocalise de l'*Alleluia* de la fête de l'*Assomption* (1). La juxtaposition de ces deux textes et les exemples analogues qu'on trouvera ci-après dans la *section historique* (p. 449 et 450) feront mieux comprendre le principe et le mécanisme de l'*ornement rythmo-monodique* :



La première note (*mi*) du *Thème* primitif est précédée dans la *Variation* d'un *podatus* plus grave (*ut, ré*) formant *anacrouse ornementale*.
La tierce initiale (*mi, sol*) est complétee dans la *Variation* par sa *note de passage* (*fa*).
Les deux notes initiales (*ut, si*) sur « *Salvatorem* » ont reçu, dans la *Variation*, leur *broderie* inférieure (*si-ut*, *la-si*) affectant l'aspect dit *appoggiature*.
Enfin, la cadence suspensive sur la *dominante* (*la, sol*) est agrémentée dans la *Variation* d'un *port de voix ornemental* (*la, sol-sol*).

Dans cet exemple, les adjonctions à la mélodie primitive de neumes ornementaux, qui modifient *intrinsèquement* son rythme et son dessin sans en altérer le *sens*, sont des plus simples : nous avons vu dans l'étude des cantilènes grégoriennes (2) qu'il n'en va pas toujours ainsi et que l'ornementation peut atteindre un degré de complexité confinant à la surcharge. Entre ces limites extrêmes, il n'est guère possible d'assigner des règles fixes à l'infinie diversité des aspects de l'ornement : nous touchons ici, en effet, comme précédemment, en matière de *modifications cycliques* (p. 387), à l'élaboration même des thèmes et des idées, c'est-à-dire à l'opération musicale la plus *variable* qui se puisse concevoir. Mais ce qu'il est moins malaisé de spécifier, ce sont

(1) Voir Ier liv., p. 69, et *Liber Gradualis* de Solesmes, 2e Edition, p. 388 et 537.
(2) Voir Ier liv., chap. IV.

précisément les éléments thématiques qui ne varient pas, ceux qui doivent être considérés en général comme *intangibles*, dans leurs positions respectives tout au moins.

1° Les *notes extrêmes* au grave et à l'aigu dans chaque fragment thématique primitif.

Il va de soi, en effet, que la substitution d'une formule *descendante* dans la Variation à une formule *ascendante* dans le Thème dénature notablement celui-ci (1) : la ligne mélodique, si simple qu'on la suppose, passe nécessairement par des notes plus aiguës ou plus graves (on pourrait dire des *points maxima* et des *points minima*), à partir desquelles le mouvement change de sens ; ces notes sont les plus apparentes et les plus significatives de chaque groupe ; leur modification ne peut prendre quelque importance et quelque durée sans atteindre la *substance* même du thème.

2° Les *accents principaux*, par voie de conséquence.

Ces accents ne coïncident pas toujours avec les notes extrêmes ; mais ils constituent des *points de repère* par lesquels se rétablit en quelque sorte l'origine thématique de chaque fragment varié : un changement notable dans ces *points de repère* entraînerait donc à peu près inévitablement une déformation du Thème primitif excédant les limites de la Variation proprement dite.

3° Les *cadences* suspensives ou conclusives.
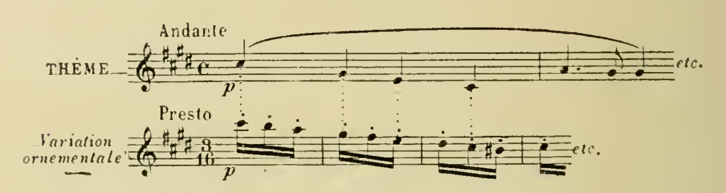
Cette sorte de *ponctuation musicale* étant nécessaire à l'intelligibilité du Thème ne peut être gravement modifiée par l'ornementation, sans donner lieu à de véritables *interprétations* nouvelles de ce Thème, c'est-à-dire à ce que nous avons appelé l'*amplification thématique* (voir ci-après, p. 445).

Cette sauvegarde des *notes extrêmes*, des *accents* et des *cadences* ne s'applique avec quelque rigueur qu'à l'ornementation du genre *rythmo-monodique* seulement : l'histoire de la *Variation ornementale* (voir ci-après, p. 448 et suiv.), à laquelle cette sorte d'ornement a donné naissance, en montrera de nombreuses vérifications appartenant à toutes les époques. Mais il est rare que, dans une œuvre de quelque importance ayant le caractère de Variation, l'ornement rythmo-monodique soit employé seul : témoin, les admirables *Études en forme de Variations*, op. 13, de Schumann, auxquelles nous emprunterons nos exemples des *trois espèces* qui divisent cette étude *technique* sommaire de la Variation. Par sa seule

(1) Il faut toutefois faire une réserve pour le cas où la Variation consisterait précisément à *renverser* le Thème, c'est-à-dire à substituer à chacun de ses intervalles *ascendants* principaux un intervalle *descendant* corrélatif, ainsi qu'il a été expliqué ci-dessus (p. 25), à propos du *Canon inverse*. Mais une telle Variation n'appartiendrait pas à l'ornementation *rythmo-monodique* qui, seule, nous occupe ici.

et géniale intuition, l'auteur sut appliquer tour à tour dans ces douze pièces qui constituent un *cycle* d'un nouveau genre, l'ornement *rythmo-monodique*, l'ornement *contrapontique* et l'*amplification* thématique.

A vrai dire, le premier de ces trois moyens y est d'un emploi plus rare et moins typique que les deux autres; cependant, l'arpège initial descendant, qui provient du Thème et se reproduit au début de la VII[e] Variation (Étude IX), *orné* de ses notes de passage et d'une broderie, peut encore être rattaché à la même catégorie d'ornement que l'*Alleluia* cité précédemment :



Mais cet emploi assez restreint du pur *ornement*, dont on trouvera ci-après (p. 451 et suiv.) plusieurs autres exemples, est largement compensé par les applications magistrales de la *polyphonie* et de l'*amplification* dans cette œuvre, dont les mérites sont d'autant plus grands qu'elle fut conçue et réalisée en un temps où la forme Variation semblait avoir atteint le dernier degré de la déchéance.

3. — L'ORNEMENT POLYPHONIQUE OU CONTRAPONTIQUE.

A cette Variation tout *intrinsèque* des Thèmes par l'ornement rythmo-monodique, sorte de floraison spontanée et instinctive de la voix qui chantait librement les louanges du Créateur, la polyphonie médiévale ne devait point tarder à imposer sa rigoureuse discipline. En effet, la superposition de chants différents, simultanés et le plus souvent *imités* l'un par l'autre, à tour de rôle et à intervalles constants, tout en laissant subsister dans chacune des parties mélodiques l'*élément ornemental*, réglait plus sévèrement sa forme ou sa durée, et le répartissait entre les diverses voix par des moyens totalement inconnus des monodistes.

Ainsi paraît s'établir avec les premiers *déchants* et *diaphonies* (1) l'usage de faire entendre des vocalises ornementales *variées*, *en même temps* que le Thème liturgique intégral, chanté par le peuple.

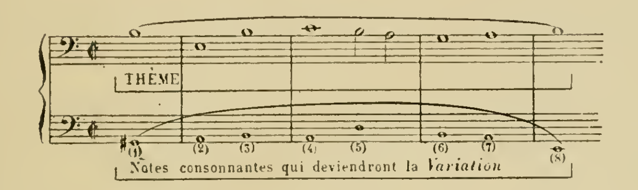
Dans cet état *polyphonique* de la Variation, le Thème subsiste *intrinsèquement :* il ne *varie* pas ; la Variation circule *autour de lui*, s'en inspire,

(1) Voir I[er] liv., chap. x.

le commente et l'imite, sans l'atteindre ni le pénétrer : elle devient purement *extrinsèque.*

L'*ornement contrapontique* diffère donc essentiellement du précédent en ce qu'il a pour base nécessaire la superposition consonnante de sons différents, l'*Harmonie*, l'*Accord* (1).

La succession d'intervalles harmoniques élémentaires, formés par l'adjonction d'une ou de plusieurs mélodies au-dessus ou au-dessous du Thème préexistant, constitue le *Contrepoint consonnant* (*note contre note*). En voici un exemple emprunté au magnifique Choral *Aus tiefer Noth* de J.-S. Bach (2) :

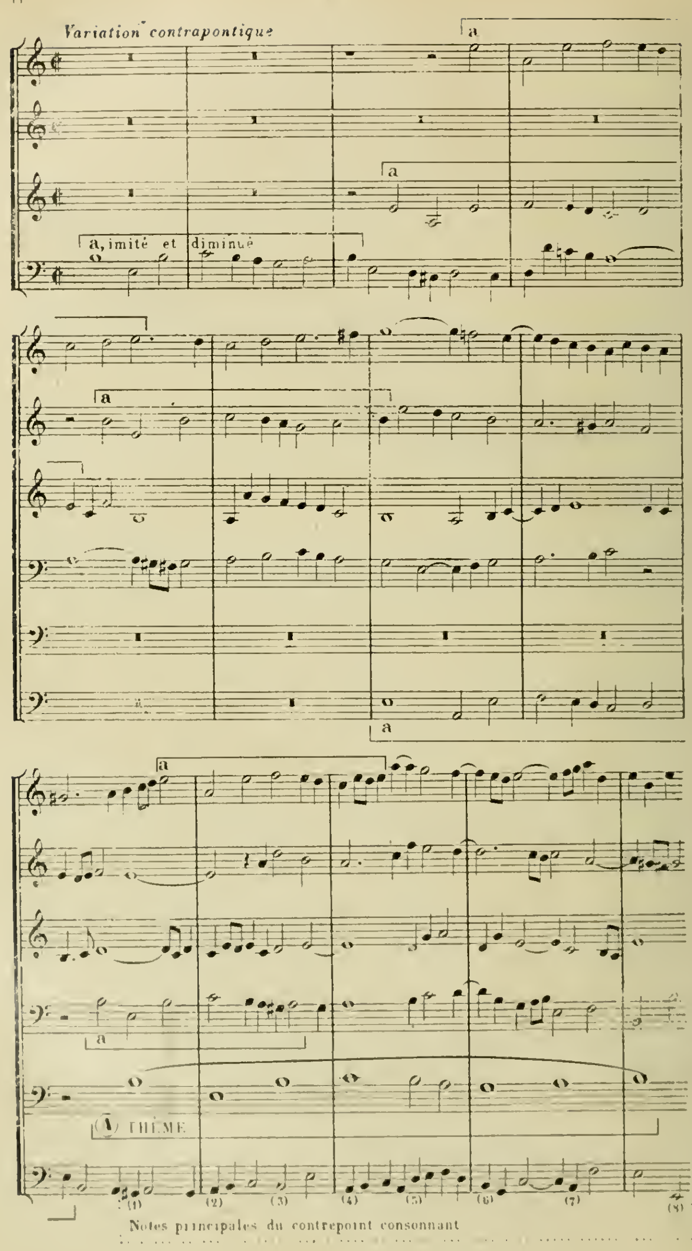


Dans cette ligne contrapontique rudimentaire, l'*ornement* prend naissance par la *subdivision rythmique* des valeurs, dite *contrepoint figuré* (*deux*, *trois*, *quatre notes contre une*, etc.). Il en résulte une ligne ou une *trajectoire mélodique* faite de valeurs plus brèves, en forme de neumes plus ou moins ornementaux, qui prennent leur *point d'appui*, de distance en distance ou de mesure en mesure, sur les intervalles *consonnants* déterminés précédemment.

Entraînés par leur propre mouvement, ces neumes ou ornements contrapontiques peuvent même déplacer parfois leurs *points d'appui* respectifs : la consonnance, au lieu d'être rigoureusement simultanée, est alors *retardée*, de temps en temps, par suite de la non-coïncidence des rythmes appartenant aux parties mélodiques superposées, comme si, dans cette superposition, l'une ou l'autre des parties avait été reculée d'un ou de plusieurs temps par rapport à l'ensemble. Cette disposition très spéciale est connue sous le nom de *contrepoint syncopé.*

Consonnance, *subdivision rythmique* et *syncope*, tels sont en définitive les éléments *organiques* du Contrepoint. Leur adaptation esthétique à un Thème, par le moyen de l'*imitation musicale* sous toutes ses formes (*directe*, *inverse*, *rétrogradée*, *augmentée*, *diminuée*, etc.), constitue l'*ornement contrapontique* ou *Contrepoint fleuri*, dont nous donnons ci-après un exemple appliqué au même Thème que l'exemple précédent :

(1) Voir Ier liv., chap. VI.
(2) Ed. Peters, vol. VI, p. 76.


Variation contrapontique
a
a
a, imité et diminué
a
a
a
a
THÈME
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
Notes principales du contrepoint consonnant

On remarquera, à la partie la plus grave dans les *quatre dernières mesures*, le spécimen de *Contrepoint note contre note* cité ci-dessus (p. 441). Ce même fragment, par le moyen des *subdivisions rythmiques* et des *syncopes*, est devenu un *Contrepoint fleuri*.

En étudiant les maîtres palestriniens (1), nous avons eu l'occasion d'admirer déjà les plus belles manifestations vocales de l'*ornement contrapontique*. Transporté dans le domaine instrumental avec la Troisième Époque de l'Histoire musicale, il subsista d'abord à peu près intact, dans les pièces d'orgue principalement. Le *Choral varié* et la *Fugue* en contiennent maints exemples analogues à celui qu'on vient de lire. On en rencontrera ci-après, dans la *Canzona*, la *Passacaille* et la *Chaconne* (p. 457, et suiv.) trois applications caractéristiques, fondées sur la prépondérance respective du *rythme*, de l'*harmonie* et de la *mélodie*, comme moyens de Variation.

Mais, avec les errements *harmoniques* qui supplantaient peu à peu les vieux usages *polyphoniques*, avec la *virtuosité* qui se propageait de plus en plus aux dépens de l'*expression musicale*, la Variation, issue du Contrepoint, devint bientôt méconnaissable.

Le mauvais goût croissant des interprètes, qui agrémentaient de leurs fioritures les reprises des divers airs appartenant aux Danses et aux Suites, avait déjà lassé les compositeurs : par nécessité d'abord, puis par plaisir sans doute, ils s'étaient décidés à écrire eux-mêmes les *Doubles variés* ou les *Reprises* dont il a été question ci-dessus (p. 114 et 198) : ils en arrivèrent bientôt, et pour le plus grand dommage de la musique, à pratiquer la « variation pour la variation », ainsi que nous en montrerons quelques exemples ci-après (p. 460 et 461).
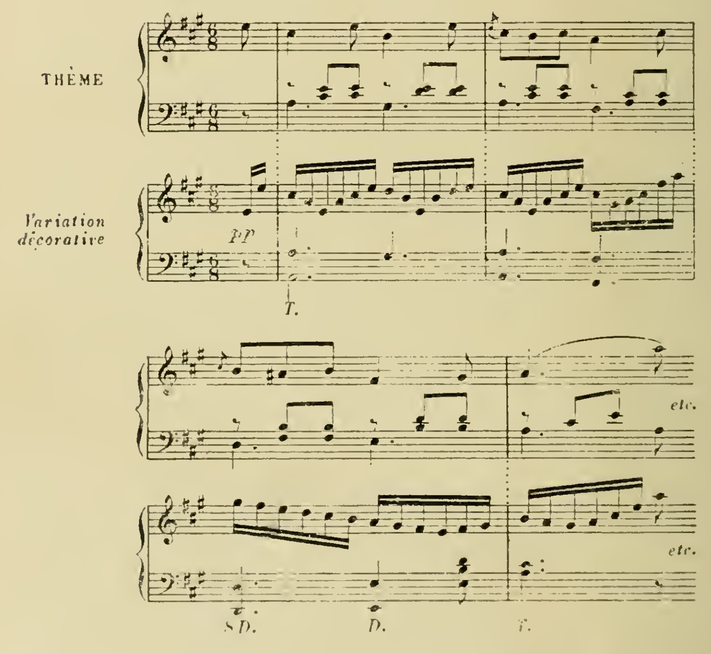
Alors apparaissent et pullulent ces recueils dits *Thèmes variés* ou *Airs variés*, dans lesquels les formules contrapontiques, désormais desséchées et racornies, ont revêtu l'aspect de petites vignettes harmoniques que nous avons comparées précédemment (p. 436) aux figures régulières qui décorent certains édifices.

En cet état *décoratif* devenu si vulgaire, les deux sortes d'ornement sont mélangées ou alternées, mais également appauvries : l'ornement monodique est devenu *grupetto*, *fioriture italienne* ; l'ornement contrapontique, *basse* ou *dessin thématique obstiné* subsistant à l'une des parties, tandis que les autres se réduisent à des arpèges harmoniques peu ou point ornés.

Ce que nous avons appelé les *éléments intangibles* du Thème ne consiste plus guère que dans le *nombre de mesures* (généralement *quatre* ou *huit*) de ses périodes avec leurs harmonies plates, leur

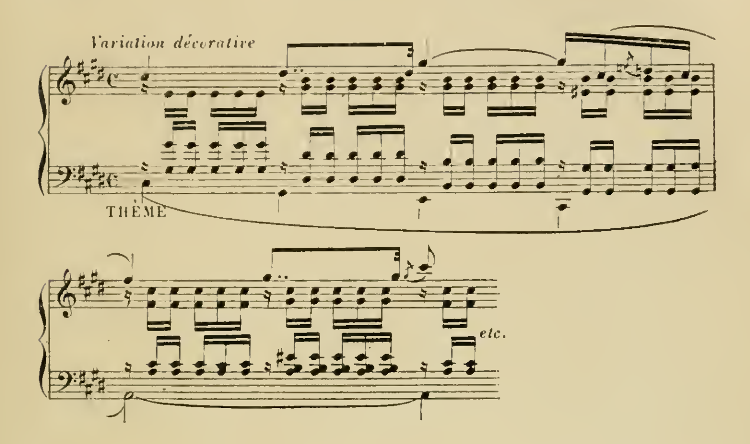
(1) Voir Ier liv., chap. x.

immuable *monotone* et les notes initiales de chacune d'elles, véritable « poteau indicateur », « guide-âne » de l'auditeur bénévole. Les *quatre mesures* suivantes, extraites de l'*Air célèbre* de l'opéra comique *Blaise et Babel*, de Dezède, *varié* par Dussek, suffiront à nous faire mesurer d'un coup d'œil l'insondable sottise de ces fastidieuses et innombrables Variations, où sont parfois amoncelées tant d'inutiles difficultés pour l'exécutant, tandis que la musique, si « musique » il y a, est réduite à la perpétuelle répétition d'une même cadence à intervalles réguliers, sinon en valeurs égales :



Toutefois, les *Études en forme de Variations* de Schumann, bien qu'elles soient apparues peu après cette période de « décomposition », contiennent des exemples d'ordre contrapontique et décoratif, qui ne participent en rien à cet état de dégénérescence. Et l'on peut vérifier par là, une fois de plus, la justesse des réflexions de Ruskin que nous avons citées au début de ce Livre (p. 17). Car il n'est pas de forme avilie ou désuète dans laquelle les sentiments d'un artiste sincère ne puissent trouver leur expression la plus émouvante et la plus *originale :* telle, la phrase pleine de tendresse et de passion qui s'expose à

la partie supérieure, dans cette IIe Variation au rythme inquiet et haletant, tandis que la basse fait entendre le Thème dans sa forme primitive :



Certes, nous sommes assez éloignés ici du style *contrapontique* : c'est pourtant le même principe de la superposition de mélodies différentes qui se retrouve à l'origine de toutes les pièces instrumentales ayant donné naissance à la forme Variation proprement dite.

Nous n'avions jusqu'ici constaté l'existence de cette forme qu'à titre de pièce constitutive d'une Suite ou d'une Sonate (voir ci-dessus, p. 114 et 300). On verra plus loin, dans la *section historique* du présent chapitre, quelle fut sa destinée en tant que pièce isolée dite *Variation décorative.*

4. — L'AMPLIFICATION THÉMATIQUE.

Qu'elle fût envisagée au point de vue *intrinsèque* ou *extrinsèque, monodique* ou *polyphonique*, la Variation avait pour caractéristique constante l'exposition préalable ou simultanée d'un Thème permanent, exprimé ou sous-entendu, mais toujours identique à lui-même. Cette sorte de *substance thématique*, intangible dans ses *notes extrêmes* (*maxima* et *minima*), ses *accents* et ses *cadences*, à l'état *ornemental*, ou, dans les *dimensions métriques* de son cadre, à l'état *décoratif*, participe toujours des qualités de la *matière :* ces deux sortes de Variation ou d'Ornement permettraient le plus souvent une reconstitution *matérielle* de leur Thème dont on pourrait rechercher, une à une, les notes éparses

dans la représentation graphique, pour leur restituer leur ordre primitif, leur intonation et leur valeur.
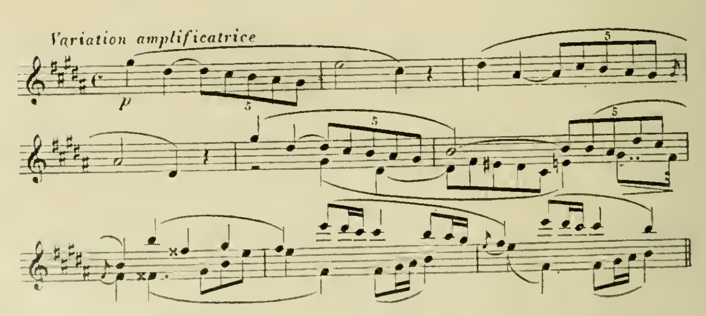
Si toutefois, à l'état *ornemental*, ce respect de la *lettre* ne nuit point à l'*esprit* du Thème, il n'en est pas toujours de même à l'état *décoratif*, où l'*esprit* est souvent absent, tandis que la *lettre*, seule, demeure.

L'étude de la Variation nous révèle enfin un troisième état, dans lequel la *lettre*, ou, si l'on préfère, la *note* est à peu près absente, tandis que l'*esprit*, l'*expression* demeure. On se trouve alors en présence d'une véritable interprétation, d'une *amplification* du Thème, dont la *notation* seule ne donne plus qu'une idée tout à fait insuffisante.

Il est presque impossible d'apprécier à quel moment exact une phrase ainsi *amplifiée* cesse d'être reliée ou *reliable* au Thème qui lui a donné naissance ; mais on peut assez nettement établir, par élimination, où commence cet état spécial de la Variation.

Dès que les éléments nouveaux adjoints au Thème pour le varier ne permettent plus sa superposition, même fragmentaire, à la Variation, il y a proprement *amplification* si l'expression générale du Thème n'est pas sensiblement altérée, et si l'on peut suivre à travers la Variation les enchaînements mélodiques ou harmoniques les plus caractéristiques du Thème, alors même qu'ils se reproduiraient sur d'autres degrés ou dans d'autres tonalités.

Un exemple, emprunté comme les précédents aux *Études en forme de Variations* de Schumann, fera mieux percevoir cet aspect particulier du Thème, varié dans son *essence* même et subsistant à l'état *latent*, alors que rien ne le révèle positivement dans les *notes* écrites :



Transposé à sa quinte supérieure (*sol* ♯), le Thème précédemment exposé (p. 440) est reconnaissable ici à son intervalle initial de *quarte descendante* et à sa modalité. Cette quarte, avec la formule *ornementale* qui la suit, se reproduit sur divers degrés, commentant et *amplifiant* l'arpège initial du Thème, pour en faire une phrase nouvelle

dont la première période aboutit, comme la période correspondante du Thème, au *ton relatif* majeur.

Il faudrait exécuter l'une après l'autre la phrase du Thème et cette *amplification* expressive de ses notes principales, pour bien se rendre compte que c'est là une véritable Variation, issue du Thème, auquel elle ajoute, non seulement des formules ornementales et contrapontiques nouvelles, mais encore un *commentaire* ou une *explication* musicale qu'il ne semblait point contenir ni faire prévoir.

La part de l'invention est donc beaucoup plus grande dans la *Variation amplificatrice* que dans toutes les autres, et la meilleure, sinon la seule étude qu'on en puisse faire consiste dans la lecture attentive des œuvres de ceux qui l'ont génialement employée, comme J.-S. Bach dans certains Chorals d'orgue, Beethoven dans plusieurs pièces lentes de ses Sonates et de sa Musique de Chambre, César Franck dans ses *Variations symphoniques* et ses *Trois chorals* d'orgue. Quelques-uns des plus beaux spécimens connus, dans ce genre de Variation, seront analysés ci-après (p. 466 et suiv.); mais, si l'on songe à l'inépuisable *variété* des ressources qu'un tel moyen met à la disposition du véritable musicien, on constatera sans surprise que de telle sanalyses, même faites avec le plus grand soin, ne puissent donner autre chose que des indications essentiellement incomplètes.

L'*amplification thématique* apparaîtra ainsi comme une voie presque illimitée et à peine explorée encore dans le domaine de la composition musicale. On y retrouvera certains jalons entrevus déjà à l'occasion des *fonctions tonales* et des *modulations*. L'*analyse harmonique* (1) nous a appris, en effet, que les *trois* fonctions (*tonique, dominante, sous-dominante*) se retrouvent à la base des agglomérations de sons en apparence les plus compliquées.

L'ordre dans lequel se succèdent ces fonctions, dans un Thème donné, fournit à l'*amplification* une sorte d'*armature* assez résistante pour la maintenir à l'état de Variation, tant que cet ordre reste semblable à celui qui est apparu dans le Thème lui-même : l'étude des *schèmes harmoniques* est donc des plus utiles pour la Variation amplificatrice.

On peut tirer aussi de l'analogie déjà signalée (p. 247 et suiv.) entre les modulations et les notes mélodiques un moyen d'*interprétation* du Thème, qui appartient au même ordre de Variation : dans le Thème amplifié, la *broderie* se change alors en *modulation ornementale accidentelle*, la *note de passage* en *harmonie modulante passagère*, tandis que les *notes réelles* indiquent seulement certaines *modulations définitives*.

La plupart de ces moyens n'avaient été indiqués jusqu'à présent

(1) Voir 1er l.v., p. 17.

qu'en matière de *développement ;* mais le développement, alors même qu'il procède par *amplification* (voir ci-dessus, p. 243), ne doit point être confondu avec la *Variation amplificatrice.* Dans le *développement*, en effet, un Thème *agit :* il se démembre et module ; il est *en marche* pour arriver à un autre état ou à une autre tonalité. Dans la *Variation*, au contraire, un Thème s'*expose :* il peut se compléter et revêtir des ornements nouveaux ; mais ces modifications, si profondes qu'elles soient, ne le mettent pas *en mouvement ;* il demeure *en repos* au point de vue tonal, et c'est la raison pour laquelle la plupart des Thèmes avec Variations, même les plus beaux et les plus complexes, s'éloignent très peu du ton principal.

Les transformations *cycliques* d'un Thème, tout à fait distinctes, elles aussi, du *développement*, ainsi que nous l'avons constaté (p. 379), tiennent souvent beaucoup de l'*amplification thématique*, et c'est pourquoi l'étude de ces transformations devait être suivie immédiatement dans cet ouvrage de celle de la Variation.

Développement et *amplification* constituent donc, en définitive, pour la Symphonie comme pour la Littérature, les principaux moyens mis en œuvre dans l'art de la composition.

Mais, pas plus chez l'écrivain que chez le musicien, la connaissance technique de ces moyens ne peut *jamais* suppléer, ni au *don créateur* qui, seul, fait naître les idées, ni à la *conscience artistique* qui les discerne.

HISTORIQUE

5. — LA VARIATION ORNEMENTALE.

Nous avons expliqué précédemment pourquoi le phénomène de la Variation, inhérent à presque toutes les manifestations musicales, était nécessairement aussi ancien qu'elles.

Dès les débuts de l'Époque monodique, en effet, la Variation apparaît sous une forme purement *ornementale* comparable, comme on l'a vu dans le Premier Livre de ce Cours, aux *rinceaux* et aux *entrelacs* qui servent à rehausser l'importance des lettres initiales dans les manuscrits du moyen âge (1) : c'est pour cette raison que toute une catégorie de cantilènes monodiques a été qualifiée par nous d'*ornementale*.
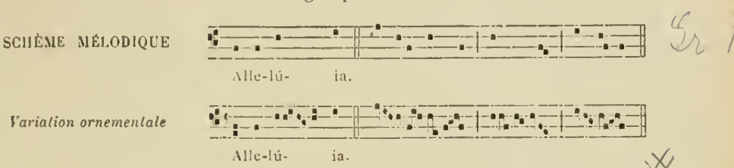
Pour bien comprendre ce rôle spécial de la Variation, il est nécessaire, avons-nous dit, de dépouiller la mélodie de l'ornement qui l'enlace, c'est-à-dire d'éliminer les notes accessoires pour ne tenir compte que

(1) Voir 1er liv., p. 67 et suiv., p. 76, etc.
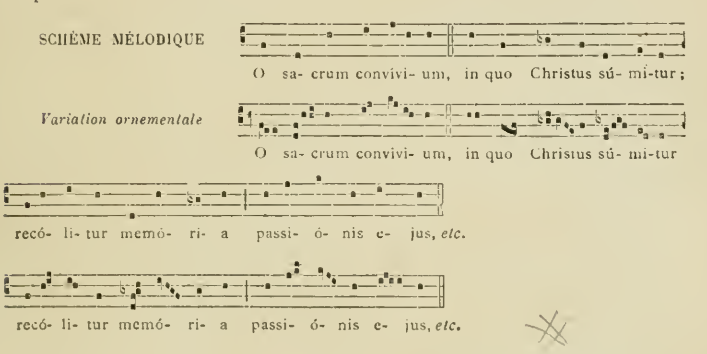
des notes principales constituant l'*ossature* ou le *schème mélodique* (1).

Quelques exemples de monodies grégoriennes, présentées sous leur double aspect de *Schème mélodique* et de *Variation ornementale*, feront mieux apparaître l'origine de ce genre de Variation.

L'*Alleluia* de la *Messe de l'Aurore* pour la fête de la Nativité (2) peut assez facilement être ramené à sa ligne primitive :



L'antienne *O sacrum convivium...* (3) est aussi très caractéristique au point de vue ornemental :

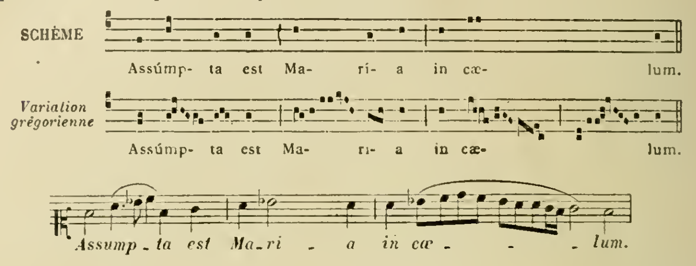


A l'Époque polyphonique, la Variation ornementale subsiste, indépendamment de la superposition des parties vocales différentes formant le système spécial de l'ornementation *contrapontique* (voir ci-dessus, p. 441). Chaque partie de ce *Contrepoint fleuri*, en effet, se comporte comme une véritable *monodie* avec ses *ornements* propres, et il est souvent aisé de retrouver le texte même de la cantilène grégorienne qui a servi de modèle à cette Variation.

Le motet de Palestrina *Assumpta est Maria in cœlum* (4), par exemple, n'est qu'une Variation du thème grégorien que nous donnons ci-après dans sa forme *simple* et dans sa forme *ornée* usuelle (5) : il

(1) Voir 1er liv., p. 42 et ci-dessus, p. 437.
(2) *Liber Gradualis* de Solesmes, 2e édition, p. 31.
(3) Paroiss.en de Solesmes, p. 494.
(4) Anthologie des Maîtres religieux primitifs, vol. II, p. 63.
(5) Paroissien de Solesmes, p. 946.

n'est pas difficile de reconnaître, dans l'une des parties de la polyphonie palestrinienne, les notes essentielles de la mélodie primitive appuyées sur les mêmes accents du texte. La vocalise grégorienne sur *cœlum* est peut-être même plus riche que celle du maître romain sur le même mot :



Avec l'Époque métrique, nous voyons la Variation ornementale se présenter à nous sous forme de notes passagères, *ornant* la mélodie vocale et surtout instrumentale, soit dans les *Chorals* d'orgue, chez Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude et J.-S. Bach, soit aussi dans certaines pièces de forme particulière comme la *Canzona*, la *Passacaille* et la *Chaconne* (1). Toutes les surcharges dont s'alourdit, sous la dénomination d'*agréments*, la musique du XVIII[e] siècle, principalement en France, sont l'excès de cette sorte de Variation.

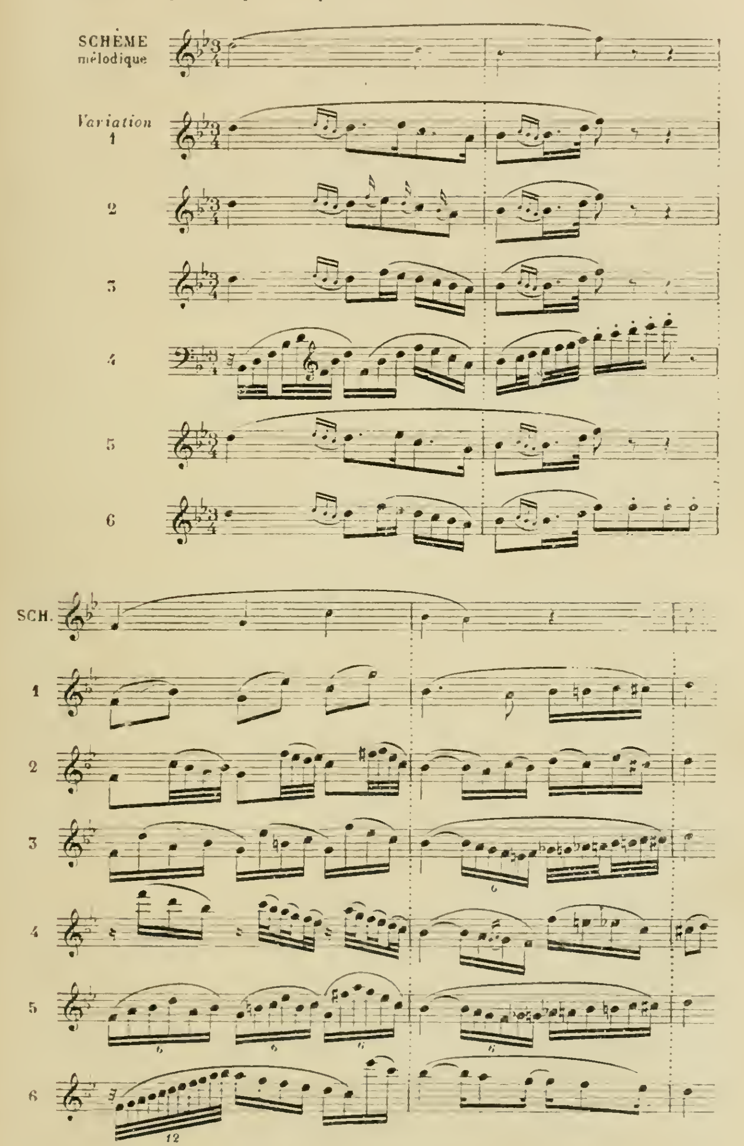
Cet usage de l'ornement est tellement entré dans les mœurs musicales que les *phrases* mêmes ou les *Thèmes d'Andante* destinés à être *variés* par le procédé dit *décoratif* dont nous parlerons ci-après (p. 461) contiennent, dès leur première exposition, dans les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven (2) et leurs contemporains, une foule de détails divers (broderies, arpèges, groupes, appoggiatures, etc.) appartenant déjà à la Variation ornementale.

Qu'on examine, par exemple, la phrase-*lied* exposée et réexposée par Haydn dans l'*Adagio* de l'une de ses dernières Sonates, en *mi* ♭, : le dessin mélodique originel, le *schème*, si l'on veut, est des plus simples. Nulle part, du reste, l'auteur ne l'expose dans sa nudité : les reprises de ce Thème, au contraire, sont ornementées chaque fois d'une manière différente. Nous donnons ci-après les *quatre* premières

(1) Avec J.-S. Bach, le *Choral varié*, tout en contenant de véritables *ornements*, est traité le plus souvent par le moyen de l'*amplification thématique*. Il sera donc question plus particulièrement du *Choral* à propos de la *Variation amplificatrice*, ci-après, p. 466. Quant à la *Canzona*, la *Passacaille* et la *Chaconne*, qui ont, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus (p. 104), leur place marquée parmi les ascendantes naturelles de la *Variation ornementale*, on verra plus loin (p. 457) comment leur forme même (indépendamment de leurs *ornements*) a contribué aussi à préparer l'avènement de la *Variation décorative*.

(2) C'est surtout dans les œuvres appartenant à ses deux premières manières que Beethoven emploie ces *expositions ornées* des Thèmes.

mesures du Thème mélodique primitif (non employé par Haydn), et des *six* états par lesquels il passe successivement :



On voit par cet exemple quelques-uns des innombrables procédés dont disposaient les compositeurs de cette époque pour *varier* l'exposition d'une idée mélodique. On pourrait étudier de la même manière les Thèmes des *pièces* lentes ci-dessous désignées, dans les Sonates pour piano de BEETHOVEN (1) :

Sonate op. 2 n° 1 : *Adagio*, en FA ;
— op. 7 : *Largo con gran espressione*, en UT ;
— op. 10 n° 1 : *Adagio molto*, en LA♭ ;
— op. 22 : *Adagio con molt' espressione*, en MI♭ ;
— op. 28 : *Andante*, en *ré* ;
— op. 31 n° 1 : *Adagio grazioso*, en UT ;
— op. 54 : *In Tempo d'un Minuetto*, en FA (premier mouvement) ;
— op. 106 : *Adagio*, en *fa* ♯, dont l'admirable Thème cité ci-dessus (p. 248) passe par les interprétations mélodiques les plus variées.

De ces divers Thèmes, le dernier seul (op. 106) appartient aux œuvres de la *troisième manière :* son exposition est déjà beaucoup plus simple que celle des précédents. Et si l'on compare ceux-ci avec les Thèmes de la IX[e] Symphonie (surtout celui du finale), avec l'*Arietta* de la Sonate, op. 111, ou avec les diverses idées appartenant aux pièces lentes des derniers Quatuors à cordes (XIII[e], XIV[e], XV[e], XVI[e]), cet accroissement de simplicité sera plus frappant encore.

Des constatations analogues, faites sur les œuvres de tels autres grands musiciens, tendent à prouver que les idées musicales des hommes de génie se simplifient au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur carrière, qu'elles se dépouillent des vains ornements et se rapprochent de la ligne primitive ou schématique dans toute sa pureté. La caractéristique propre à l'artiste accompli et conscient, c'est cette ferme volonté de ne traiter que des sujets ayant une valeur *par eux-mêmes* et ne l'empruntant pas aux vêtements ou aux ornements dont ils sont parés.

La recherche du détail pittoresque ou amusant, l'inutile complication sont inhérentes à la jeunesse : l'artiste parvenu à l'âge mûr, fortifié par ce *métier* qui constitue proprement son *talent*, doué de cette *invention* qui est le réel *génie*, peut seul dégager en ses lignes simples l'essence même des choses, et la montrer à nu, en quelque sorte, dans son éternelle beauté.

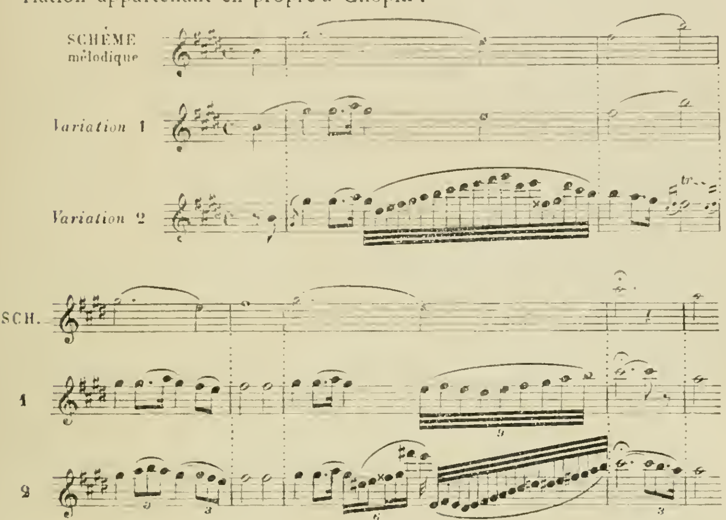
L'œuvre de Beethoven est des plus instructives à cet égard.

Après lui, on retrouve chez les Romantiques la Variation ornementale employée surtout dans les pièces de mouvement lent : SCHUBERT, MENDELSSOHN, LISZT même en usent largement. Seul, SCHUMANN y met plus de réserve et s'éloigne moins des formes mélodiques simples.
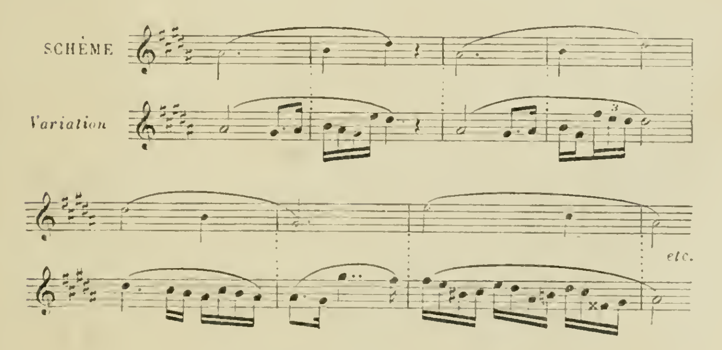
Quant à CHOPIN, ses idées musicales ont ceci de particulier qu'elles

(1) Dans la IV[e] et dans la V[e] Symphonie, on trouve des Thèmes d'*Adagio* qui sont aussi du même ordre.

sont presque toujours *nécessairement ornementales*, suivant des formes et peut-être même des *formules* spéciales, tout à fait personnelles et aisément reconnaissables. Les premières mesures de l'*Andante* du *Concerto* pour piano, en *mi*, que nous citons ci-après, dans leur *ligne schématique* (non employée par l'auteur) et dans leurs *deux* états différemment *variés*, donneront une idée assez nette du système de Variation appartenant en propre à Chopin :



Dans la *Polonaise-Fantaisie*, en LA ♭, op. 61, œuvre d'une inspiration très inégale, malgré des éclairs de génie, on trouve aussi une mélodie assez caractéristique, en raison de sa nature à peu près exclusivement *ornementale*. En voici les premières mesures :



Il est aisé de constater que la ligne primitive à laquelle se réduisent ces deux phrases musicales, lorsqu'on les dépouille de leurs ornements, est infiniment moins riche que celle des phrases de Haydn ou des cantilènes grégoriennes citées précédemment (p. 449 et suiv.). Les idées de Chopin comme celles de beaucoup de compositeurs modernes, et surtout de compositeurs *jeunes*, valent donc plus par leur *vêtement* que par leur propre *fonds* musical : et c'est là une nouvelle vérification de ce qui vient d'être dit (p. 452) à propos de Beethoven.

On peut faire le même reproche aux mélodies italiennes du commencement du XIXe siècle : leurs somptueux ornements en voilent assez mal la pauvreté originelle, due à la trop grande hâte et à la faible conscience artistique de leurs auteurs. Il faudrait bien se garder de juger cette surcharge de mauvais goût (généralement inutile, sinon nuisible au point de vue esthétique) de la même manière que les vocalises si expressives de J.-S. Bach et de ses contemporains. Celles-ci, en effet, comme l'antique Variation grégorienne dont elles procèdent en ligne directe, font corps, le plus souvent, avec la mélodie ; bien au contraire, la fioriture de l'école dramatique italienne, destinée seulement à faire valoir l'agilité vocale du chanteur (de même que la Variation de Chopin, pourtant plus musicale, met en relief les doigts du pianiste) cette fioriture consistant le plus souvent en quelques broderies autour d'un arpège est véritablement plus *harmonique* que *mélodique :* or, on sait que cette harmonie même est ici des plus banales.
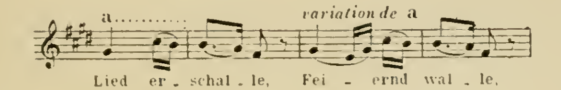
Au reste, les Italiens n'ont-ils pas reconnu eux-mêmes le peu de prix qu'ils attachaient à ces vocalises de virtuosité, en ne les écrivant pas et en les laissant à la discrétion (on pourrait dire à l'*indiscrétion*) du chanteur qui, par un abus devenu réglementaire, les modifiait suivant sa fantaisie et son humeur.

Rien n'est plus instructif à cet égard que la comparaison d'un air italien, lu sur une partition d'orchestre originale, avec le lamentable état où se retrouve le même air, par l'effet du temps (et surtout des éditions), au nom de la prétendue « tradition du théâtre » : les airs du *Barbiere di Siviglia* et de *Semiramide*, de Rossini, peuvent servir d'exemple, comme aussi la plupart des morceaux d'opéra de Bellini, de Donizetti et de Verdi dans sa *première manière*.

On rencontre parfois, dans les œuvres de WEBER, une forme assez spéciale de la Variation ornementale, dont maint compositeur moderne a su tirer un excellent parti : elle consiste dans l'adjonction d'une formule mélodique nouvelle (d'un *neume* différent) à la redite d'un membre de phrase mélodique qui serait, sans cette Variation, totalement dénuée d'intérêt.

Au IIe acte du *Freischütz*, par exemple, dans la *Prière* d'Agathe, le

scandicus harmonique qui fait de la *troisième* mesure une *variante* de la *première*, suffit à donner une importance particulière à cette simple redite du dessin *a* :



De même, dans la Sonate, op. 49, la *seconde idée* (B) du mouvement initial contient un dessin assez ordinaire, dont Weber fait l'objet d'une *variante* qui en rehausse notablement l'intérêt :



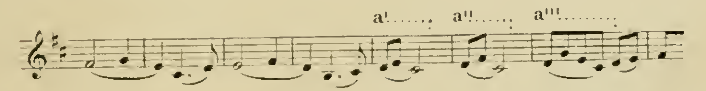
tout autre auteur du XVIIIe siècle n'eût pas manqué d'écrire :



Celui qui usa de ce procédé de la façon la plus fréquente et la plus heureuse fut César Franck, dans les œuvres duquel nous rencontrons très souvent des redites de dessins semblables, auxquelles ce système de Variation prête un attrait tout nouveau.

Les exemples se présentent à foison chez ce musicien de génie ; nous nous contenterons de citer :

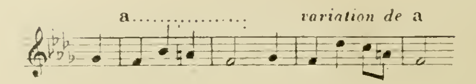
1° le *sujet* de la Fugue dans la *troisième* des six premières pièces d'orgue, *Prélude, Fugue et Variation*, dont il a déjà été question ci-dessus (p. 97) :



2° la *seconde idée* (B) du mouvement initial dans la *Symphonie* en *ré* :



3° le thème de l'*Allegretto* dans la même Symphonie :



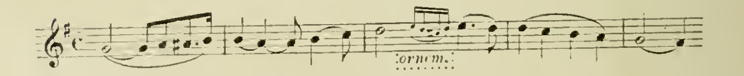
Chez Richard Wagner, les motifs, surtout dans les œuvres de sa *troisième manière*, sont presque tous exposés à un état très voisin du schème le plus simple, et la Variation ornementale y revêt presque exclusivement la forme du *gruppetto* italien ; ce procédé pour fleurir sa mélodie fut employé par lui du commencement à la fin de sa carrière : il est connu sous le nom de « groupe wagnérien », et on le retrouve disséminé partout au cours de ses œuvres.

Il nous suffira de citer les passages suivants :

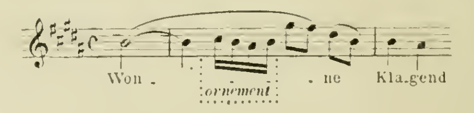
1° *Rienzi* (1840), acte V ; prière de Rienzi :



2° *Lohengrin* (1847). acte II, scène 2 :
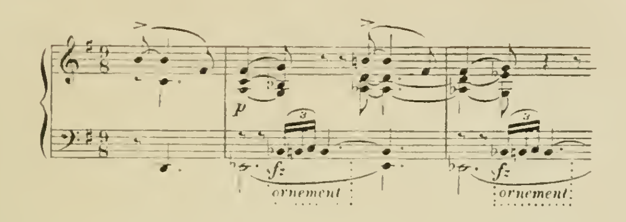


3° *Tristan und Isolde* (1859), acte III, scène finale :



4° *Götterdämmerung* (1872), Prologue :



5° *Parsifal* (1882), acte II, scène 2 :



De nos jours même, la Variation ornementale règne encore dans la mélodie moderne : témoin, la *fleur* dont se sert Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*, acte Ier, scène 3) pour orner les trois notes caractéristiques du rêve de la blonde princesse :



6. — LA VARIATION DÉCORATIVE.

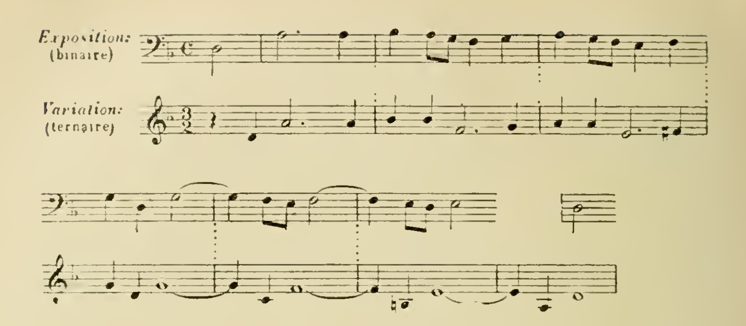
La Canzona, la Passacaille et la Chaconne. — Avant que la Variation décorative ait acquis sa forme définitive dans le *Thème varié* dont il sera question ci-après (p. 461), elle passa par diverses phases préliminaires dont nous allons retracer succinctement l'histoire.

La *Canzona* (1) est assurément la première en date, dans cette forme de Variation : elle consiste, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus (p. 104), dans l'exposition d'un Thème simple en rythme *binaire* suivi d'une Variation *ornée* du même Thème en rythme *ternaire*.

Nous avons montré (p. 126) un exemple de *Canzona francese* affectant successivement ces deux aspects rythmiques. On peut voir par la citation ci-après (p. 458) qu'au temps de J.-S. Bach la forme de la *Canzona* (2) ne s'était pas modifiée et consistait toujours dans la *Variation rythmique* d'un Thème préexposé :

(1) Cette forme musicale, qu'on rencontre à l'origine de la *Variation ornementale* (voir ci-dessus, p. 450) comme à celle de la *Variation décorative*, devait exister déjà au XIIIe siècle. Dans un dialogue de Dante avec son ami le musicien Casella (*Div. Comm. Purg.*, chap. II), il est question d'une *Canzona* dont le texte poétique est cité dans le *Convivio* du même auteur. Malheureusement, le texte musical est perdu.
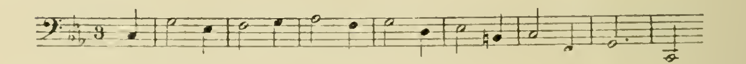
(2) Cette *Canzona* pour orgue, qu'on trouvera dans l'Édition Peters (vol. IV, p. 54), est écrite sur un Thème grégorien que nous avons déjà cité maintes fois et notamment au Premier Livre de ce Cours (p. 69). Le même Thème a été traité aussi par Frescobaldi (*Fiori musicali*, p. 77, dans l'édition de 1635).



Tout autre était le système de la *Passacaille*, pièce dans laquelle le Thème (ordinairement exposé par la *basse*) reste identique à lui-même pendant toutes les Variations. Celles-ci sont donc purement *contrapontiques* et *extrinsèques :* elles sont liées nécessairement à une *polyphonie* et constituent de véritables *Variations harmoniques.*

La forme de la *Passacaille* fut des plus répandues pendant tout le XVIIe siècle et le commencement du XVIIIe. On la trouve surtout en Italie, où son influence se fait sentir, non seulement dans les pièces instrumentales, *Danses de Cour*, etc., mais encore dans l'*opéra* lui-même : un assez grand nombre d'*airs* ou de *duos* de cette époque sont écrits en forme de *Passacaille* avec basse obstinée (1).

L'exemple le plus parfait que l'on puisse donner de cette sorte de Variation décorative est la Passacaille, en *ut*, pour orgue, de J. S. Bach (2), écrite à Weimar vers 1715. L'admirable Thème, d'origine grégorienne, s'expose d'abord, seul, à la pédale :



Il est suivi de *vingt* Variations, toutes traitées dans ce même ton et sans la moindre modulation ; mais, grâce à l'exubérance mélodico-rythmique et à l'intérêt de l'écriture contrapontique, elles ne donnent pas un instant l'impression de monotonie. Une dernière Variation, en forme de Fugue développée sur le même sujet, termine cette belle œuvre.

Dans la *Chaconne*, le Thème, généralement exposé à la *partie supé-*

(1) Voir notamment : Monteverdi, *Incoronazione di Poppea* et divers opéras d'Alessandro Scarlatti.
(2) Edition Peters, vol. I, p. 75.

rieure, reçoit ensuite des *ornements* de plus en plus riches et principalement mélodiques ; c'est donc, à proprement parler, une suite de *Variations mélodiques*, dans lesquelles nous trouvons déjà le principe du *Thème varié*, tel qu'il s'établira définitivement au XVIII[e] siècle.

En Italie et en Allemagne, la *Chaconne* a conservé assez longtemps son aspect de Variation ; en France, au contraire, cette forme dégénéra beaucoup plus vite : sauf une véritable *Chaconne variée* qu'on trouve encore, en 1721, dans un opéra-ballet, *Les Éléments*, de Destouches, les morceaux qui figurent sous le même titre dans les autres opéras ou ballets français n'ont plus gardé de la Chaconne primitive que le mouvement balancé et le rythme ternaire : telle est, par exemple, la danse finale dans *Dardanus*, de Rameau (1739). La pièce intitulée *Chaconne*, dans le cinquième acte d'*Armide*, de Gluck (1777), pourrait même être assimilée plutôt à un Menuet, sauf sous le rapport de sa longueur. La *Chaconne* si connue, pour violon seul, de J.-S. Bach, et les pièces de ce nom qu'on rencontre dans les œuvres de Haendel et des autres Allemands appartenant à la première moitié du XVIII[e] siècle n'ont point subi la même déformation : elles ont gardé, au contraire, leur caractère de *Variations mélodiques*.

Les Doubles. — Comme nous l'avons signalé déjà au chapitre de la Suite (voir ci-dessus, p. 114), il faut chercher l'origine du *double* dans la nécessité de « reprendre » certains *Airs à danser* dont l'exposition simple eût été trop courte pour permettre aux gestes et aux attitudes de se répéter autant qu'il était nécessaire dans les *Danses de Cour*. Au lieu de recommencer à satiété l'air déjà entendu, l'habitude s'établit d'*orner* la mélodie, lorsqu'elle reparaissait de nouveau, afin de donner de l'« agrément » à la *reprise*.

Danse et Chanson étant, au début de la Troisième Époque, intimement liées, les chanteurs se gardèrent bien de négliger ce moyen de faire valoir l'agilité de leur voix par des « agréments » et des « passages » (1) ; aussi, dès le XVII[e] siècle, chaque *Danse*, chaque *Air de Cour* avait son *double* instrumental ou vocal.

L'un des premiers qui introduisirent en France ce genre de Variation fut HENRY DE BAILLY, surintendant de la musique du roi Louis XIII, qui mourut en 1639.

Un peu plus tard, MICHEL LAMBERT (1610 † 1696), maître de musique de la chambre de Louis XIV et beau-père de Lulli, composa un grand nombre d'*Airs de Cour* et *Brunettes* (1666), ainsi qu'un recueil
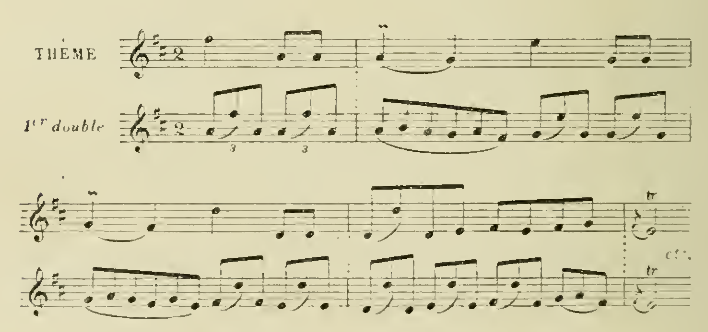
(1) Voir, dans La Fontaine, la fable *Le Savetier et le Financier*.

d'*Airs* et *Dialogues* dans lesquels le *double*, copieusement *orné*, prenait une large part (1).
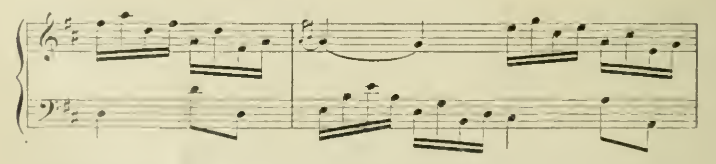
Nous retrouvons cette disposition dans la pièce lente (type L) d'un très grand nombre de *Suites* du XVIIIe siècle. Dans les mouvements du type S, ainsi que nous l'avons dit au chapitre de la Sonate (voir ci-dessus, p. 198), les *reprises* furent longtemps traitées comme des *doubles* et diversement « agrémentées » suivant la fantaisie des exécutants ; c'est contre cette interprétation arbitraire que Ph.-Emm. Bach voulut protester en écrivant ses Sonates *mit veränderten Reprisen.*

Comme exemples de *doubles*, on peut lire la *Sarabande* de la deuxième Suite anglaise, en *la*, de J.-S. Bach et aussi la *Courante* de la première Suite, en LA, qui a deux *doubles*, différemment agrémentés.
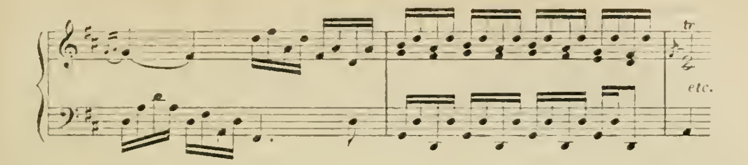
La pièce pour clavecin intitulée *Les Niais de Sologne,* appartenant à la troisième Suite de Rameau (IIe livre, 1724), et intercalée ensuite dans le ballet de *Dardanus,* n'est pas autre chose qu'un *Rondeau* à deux *doubles*, avec cette disposition spéciale que le *premier double* consiste en une Variation *rythmique*



La Variation du *second double* procède au contraire par modification de la basse, c'est-à-dire *harmoniquement* ; et ces deux procédés, l'un rythmique, l'autre harmonique, sont employés simultanément dans la période concluante de la pièce :



(1) Lorsque les chanteurs de la Chapelle du roi se disposaient à faire la reprise d'une pièce de musique, Lulli avait, dit-on, coutume de les arrêter par cette phrase : « Gardez le *double* pour mon beau-père ! »



Le Thème varié. — A force de multiplier les *doubles* (qui devenaient ainsi des *triples*, des *quadruples*, etc.), les musiciens du XVIII[e] siècle en arrivèrent à écrire un nombre indéterminé de *Variations*, sur un *Thème* préalablement exposé, et à créer ainsi une véritable *forme musicale* nouvelle qui atteignit même, dès son apparition, une valeur artistique très élevée. Cette forme dite *Thème varié* (1), procédait à la fois du genre *ornemental* employé dans les *doubles* et du genre *décoratif* en usage dans la *Chaconne* et la *Passacaille*.

Les intéressantes *Variations pour Clavecin* de HAENDEL, sur divers airs et notamment *The harmonious Blacksmith* (2), en *MI*, sont universellement connues.

J.-S. BACH a laissé *Trente Variations* sur une *Aria*, en *SOL*, contenant une série de *canons* à tous les intervalles et le finale populaire *Quodlibet*, qui suffiraient à constituer déjà toute une littérature pour cette forme du *Thème varié*. Son incomparable *Kunst der Fuge* (voir ci-dessus, p. 87 à 92), que l'on doit considérer aussi comme une suite de Variations, équivaut à de véritables « lettres de noblesse » pour ce genre de composition, qui fut pendant plus d'un siècle l'un des plus répandus, à la fois dans le *mode ornemental* et dans le *mode décoratif*.

Il convient d'énumérer ici les principales manifestations du *Thème varié*, celles qui offrent quelque intéressante particularité tout au moins, et méritent pour ce motif d'être étudiées par les musiciens.

J. HAYDN fit un grand nombre de Variations, tant dans ses Sonates que dans ses Symphonies ou ses Quatuors ; nous nous contenterons de citer, comme spécimen de Variation purement *contrapontique*, le *Thème varié* du 77[e] Quatuor (connu sous le nom d'*Hymne autrichien*) dans lequel la mélodie, selon le système de l'ancienne Passacaille, ne se modifie jamais et reste toujours, au cours des Variations, intégralement exprimée par l'une des parties instrumentales : la Variation est donc

(1) Des essais de *Thèmes variés* avaient été tentés déjà assez longtemps auparavant par des musiciens anglais, et notamment W. BYRD (voir ci-dessus, p. 71 et 124), qui écrivit en 1591 diverses Variations sur des airs répandus à son époque en Angleterre. Par exemple : *Victoria*, *The Carman's whistle* (le Sifflement du Charretier), etc.

(2) Le Forgeron harmonieux.

extrinsèque ; elle réside tout entière dans les *contrepoints* et les combinaisons *polyphoniques* qui en résultent.

Mozart, dans sa Sonate pour piano, en *LA* (Vienne, 1779), emploie la Variation d'une manière toute différente : la mélodie de l'*Andante grazioso* qui sert de premier mouvement à cette Sonate, se modifie *intrinsèquement* par ses *ornements*, sa *mesure* et même son *harmonie*, dans les *six* Variations qui suivent. Et cet exemple suffit à donner une idée exacte de la façon dont Mozart traite la Variation, partout où il s'en sert.

Beethoven emploie la Variation dans les mouvements lents de *cinq* Sonates pour piano (type LV) :

Sonate op. 14 n° 2 (1798) : *Andante*, en *UT*, avec *trois* Variations et reprise de la première période du Thème, servant de *coda* ou de quatrième Variation (voir ci-dessus, p. 337);
— op. 26 (1801) : *Andante*, en *LA♭*, remplaçant le mouvement initial du type S, qui n'existe pas dans cette Sonate; cet *Andante* contient *cinq* Variations, dont la dernière se termine par une sorte de phrase complémentaire du Thème, ainsi que nous l'avons signalé ci-dessus (p. 341);
— op. 57 *Sonate appassionata* (1804) : *Andante con moto*, en *RÉ♭*, avec *trois* Variations et reprise finale du Thème relié au finale sans conclusion (voir ci-dessus, p. 349);
— op. 109 (1820) : *Andante molto cantabile ed espressivo*, en *MI*, avec *six* Variations et reprise du Thème (voir ci-dessus, p. 365);
— op. 111 (1822) : *Arietta. Adagio molto simplice e cantabile*, en *UT*, avec *quatre* Variations, développement, reprise du Thème et développement terminal (voir ci-dessus, p. 369).

Dans *quatre* Sonates pour violon, on trouve aussi des *Thèmes variés ;* mais ils ne sont pas toujours en mouvement lent :

Sonate op. 12 n° 1 (1798) : *Andante con moto*, en *LA* ;
— op. 30 n° 1 (1802) : *Finale*, en *LA*, avec Variations;
— op. 47 (1803), Sonate à Kreutzer (voir ci-dessus, p. 369) : *Andante* en *FA* ;
— op. 96 (1812) : *Finale*, en *SOL*, *Presto* avec *sept* Variations (voir ci-dessus, p. 370);

quatre des Quatuors à cordes contiennent encore des Variations :

Ve Quatuor op. 18 n° 5 (1801) : *Andante*, en *RÉ* ;
Xe Quatuor op. 74 (1810) : *Finale* en *MI♭*, *Allegretto* avec *huit* Variations et une conclusion;
XIIe Quatuor op. 127 (1824-1825) : *Adagio*, en *LA♭*;
XIVe Quatuor op. 131 (1826) : *Andante*, en *LA*.

mais ces deux derniers *Thèmes variés* (XIIe et XIVe Quatuors) appar-

tiennent au genre de la Variation amplificatrice et seront analysés ci-après (p. 477 et suiv.).

Beethoven écrivit aussi un certain nombre de *Thèmes variés* dans ses œuvres de Musique de Chambre avec piano : il faut citer notamment le Trio, op. 97, dont l'*Andante cantabile*, qui sera examiné ultérieurement, comprend *cinq* véritables Variations : la dernière participe aussi du développement ; elle commente et conclut la phrase du Thème (1).

Quant au finale de la IXe Symphonie, op. 125, c'est encore une géniale application de la Variation : nous l'étudierons en son temps (1).

Il convient de signaler aussi quelques-uns des nombreux *Thèmes variés* qui constituent des œuvres séparées de Beethoven : op. 34 et op. 35, par exemple.

Les *Six Variations*, en *FA*, op. 34, dédiées à la princesse Odescalchi, datent de l'année 1803. Voici les premières mesures de leur Thème :



Chacune de ces Variations diffère des autres par sa mesure et par sa *tonalité* : cette dernière particularité est infiniment rare dans cette forme de composition. La Variation étant, par sa nature même, une succession *d'expositions*, doit rester, en général, dans la *même tonalité*, car la *modulation* est le propre du *développement* : ici, au contraire, Beethoven n'hésite pas à enchaîner les tonalités des cinq premières Variations par *tierces* (mineures ou majeures) *descendantes* ; il aboutit ainsi à la *dominante du mode opposé* (*ut* mineur) qui relie assez naturellement au ton initial (*FA*) la dernière Variation, ramenant le Thème avec une phrase de conclusion. Voici le singulier enchaînement tonal de cette œuvre :

Thème		à $\frac{2}{4}$, en *FA* ;
1re Variation		à $\frac{2}{4}$, en *RÉ* ;
2e	—	à $\frac{6}{8}$, en *SI*♭ ;
3e	—	à C, en *SOL* ;
4e	—	à $\frac{3}{4}$, en *MI*♭ ;
5e	—	à $\frac{2}{4}$, en *ut* ;
6e	—	à $\frac{6}{8}$, en *FA*.

Les *Quinze Variations* (avec Fugue), en *MI*♭, op. 35 (1802), dédiées au comte Moritz von Lichnowsky, sont faites sur un Thème extrait du ballet *Les Créatures de Prométhée*. Beethoven se servit une troisième fois de

1) Voir la Seconde Partie du présent Livre

ce même Thème, deux ans plus tard, pour en faire l'idée du finale dans sa *Symphonie héroïque* (1804), ainsi que nous le verrons dans la Seconde Partie du présent Livre.

On peut citer aussi, outre les *Trente-trois Variations sur une Valse de Diabelli*, op. 120, dont il sera question ci-après, à propos de la Variation amplificatrice, les *Trente-deux Variations sur un Thème original* qui ne portent pas de numéro d'œuvre : elles sont en *ut mineur*, ce qui semble constituer pour Beethoven une anomalie, car l'immense généralité de ses *Thèmes variés* sont de modalité *majeure*.

Depuis le début du XIXe siècle jusque vers 1830, l'engouement pour le genre *Thème varié* ne connut plus de bornes et fit même abandonner presque tous les autres genres de compositions instrumentales, sauf le *Concerto*, devenu, par l'abus de la virtuosité, presque aussi peu musical.

Tous les compositeurs se livrèrent à la « confection en gros » de *Thèmes variés ;* quelques-uns les intitulèrent *Sonates* en prenant des Romances en vogue comme texte de leurs divagations (voir ci-dessus, p. 395 et suiv.) ; d'autres, de second ordre heureusement ! consacrèrent leur vie entière à ce genre de production.

Nous donnons ci-après une liste, très incomplète, des plus « célèbres inconnus » qui brillèrent d'un fulgurant éclat au commencement du siècle dernier, par le rayonnement de leurs *Thèmes variés*.

Joseph Gélinek (1758 † 1825), J.-L. Dussek (1761 † 1812), D. Steibelt (1765 † 1823), Anton Eberl (1766 † 1807), Joseph Woelffl (1772 † 1812), Friedrich Kühlau (1786 † 1832), F.-W.-M. Kalkbrenner (1788 † 1849), J.-P. Pixis (1788 † 1874), Karl Czerny (1791 † 1857), Ignaz Moscheles (1794 † 1870), Ad. von Henselt (1814 † 1889).

Les deux derniers n'allèrent-ils pas jusqu'à écrire des Variations pour piano « avec accompagnement d'orchestre (1) »... ? Mais la palme, dans ce tournoi, revient certainement à l'abbé Gélinek, qui fournissait ses éditeurs de cahiers (*Hefte*) comprenant chacun *six Thèmes variés*..., et l'on connaît de ce Gélinek *cent huit* cahiers de Variations (2) ! Le

(1) *Variations pour piano et orchestre* sur *Au clair de la lune*, par Moscheles ; même disposition sur un thème de *Robert le Diable*, par Henselt.

Weber et Chopin eux-mêmes n'échappèrent pas à la contagion de cette redoutable épidémie qui sévissait alors sur la musique : par exemple les *Variations pour piano et orchestre* de Chopin sur : *La ci darem la mano* de *Don Juan !*

(2) Dans le 94e de ces cahiers, on voit figurer l'*Allegretto* de la VIIe Symphonie de Beethoven entre des Variations sur la valse *Franzenbrünnen* et d'autres sur un *Air du hussard hongrois à Paris*. Ce fut, du reste, à l'abbé Gélinek que Weber décocha cette épigramme :

Kein Thema in der Welt verschonte dein Genie,
Das simpelste allein, dich selbst, variersт du nie !

(Aucun *thème* dans l'univers n'échappa à ton génie : toi-même, pourtant, *le plus simple* de tous, tu ne te *varies* jamais !)

second prix doit être décerné à Czerny, qui n'écrivit pas moins de *mille* œuvres, parmi lesquelles on compte près de *la moitié* en *Thèmes variés !*

L'exagération même d'un tel dévergondage est aux dépens de sa durée : le caprice furieux d'une mode est éphémère. Dès la seconde moitié du XIXe siècle, le *Thème varié* était à peu près tombé en désuétude ; cependant, au milieu de cette période de décadence, on trouve encore quelqu es œuvres de très réelle valeur, dont il faut noter ici tout au moins les auteurs et les principaux titres :

MENDELSSOHN, *Dix-sept Variations sérieuses*, op. 54.

SCHUMANN, qui apporta dans deux compositions de cette forme les inépuisables ressources de son génie : un *Andante varié*, en *si♭*, pour deux pianos, op. 46, et surtout les admirables *Études en forme de Variations*, en *ut ♯*, op. 13, qui nous ont fourni les exemples techniques précédemment cités, et seront encore signalées ci-après (p. 482), à propos de la Variation amplificatrice.

BRAHMS, qui se servit de la Variation dans un assez grand nombre de compositions : notamment, ses intéressantes *Variations à deux pianos* sur un Thème de Haydn, op. 56 b, et son Quintette avec clarinette, op. 115.

SAINT-SAËNS, auteur des *Variations à deux pianos* sur un Thème de Beethoven (1).

Ces retours à l'ancien *Thème varié* par de simples *ornements*, et perpétuellement *réexposé* comme ces motifs d'art *décoratif* auxquels nous l'avons comparé, sont de plus en plus rares aujourd'hui, sinon disparus à jamais de tout ce qui mérite vraiment le nom de composition musicale. La *Variation décorative* n'a pu survivre à la vogue invraisemblable par laquelle elle a passé : par un juste retour des choses, elle est morte pour avoir renié la musique ! Celle-ci, toutefois, n'a point renoncé à ses droits : recueillant en une nouvelle forme les éléments *ornementaux* et *décoratifs*, elle en a fait la *Variation amplificatrice*, qui semble cumuler en elle-même toutes les forces musicales de la *Variation*, du *développement* et de la *transformation cyclique*. Et ce nouvel avatar de la Variation, qui a tué l'*Air varié*, pourrait bien aboutir dans l'avenir à une rénovation profonde des formes de notre art.

(1) Ce Thème est celui du *trio* dans le Menuet de la Sonate pour piano, op. 31 n° 3, ainsi que nous l'avons fait observer ci-dessus, p. 346.

7. — LA VARIATION AMPLIFICATRICE.

Le Contrepoint expressif. — Si la présence de l'*ornement* dans la mélodie peut être considérée comme aussi ancienne que la musique elle-même, tant elle est inséparable du texte primitif dans un grand nombre de cas, il n'en est pas de même de l'*amplification*, qui suppose tout au moins *deux états successifs* de la *même* idée mélodique : l'un simple, l'autre amplifié. Les premières tentatives de cette sorte de Variation sont donc postérieures à l'époque de la pure *monodie*, et c'est l'art admirable du Motet qui leur donna naissance, par le moyen de l'*imitation* ornée, fleurie et expressive, sorte de *paraphrase* ou d'*agrandissement* rudimentaire du Thème dans les parties vocales simultanées qui l'entourent.

L'*ornement contrapontique extrinsèque* que nous avons étudié ci-dessus (p. 440) devait donc aboutir, d'une part, aux formes *décoratives* dont nous avons constaté la déchéance, et de l'autre aux formes *amplifiées*, dont nous allons montrer la glorieuse destinée.

Ainsi qu'on l'a déjà fait observer (1), le Motet tire son origine d'un Thème appartenant à la liturgie chrétienne : il est la Variation de ce Thème ou seulement de ses premières notes ; et c'est par ce moyen de la Variation que « la polyphonie classique se rattache assez bien au suprême modèle de toute musique sacrée qui est le plain-chant grégorien (2) ».

Après le splendide rayonnement de l'art palestrinien sur toute la musique de la Deuxième Époque, lorsque les instruments commencèrent à se substituer aux voix, les organistes conservèrent la tradition religieuse de l'art du *Contrepoint expressif* pratiqué par les polyphonistes. Le Thème liturgique, que ceux-ci avaient traité, imité et *amplifié* vocalement, fut reproduit instrumentalement sur l'orgue, et ce procédé donna naissance aux *Versets* (*thèmes* liturgiques *variés* et *amplifiés*) et aux *Fugues* (*sujets* liturgiques *exposés* et *imités* dans l'ordre de succession des fonctions tonales constituant la cadence). Tous les compositeurs italiens, allemands et français qui ont été cités au chapitre de la Fugue (*section historique*, p. 67, 71 et 74) écrivirent aussi des *Versets variés* de cette espèce, portant diverses dénominations et notamment celle de *Ricercari*.

Cependant, l'indéniable sécheresse artistique provoquée en Allemagne par l'esprit rigide et étroit de la Réforme luthérienne n'avait point tardé à modifier profondément l'orientation des belles mélodies si expres-

(1) Voir Ier liv., p. 147.
(2) Encyclique de S. S. Pie X sur la musique sacrée (*Motu proprio* du 22 novembre 1903).

sives de notre liturgie primitive, en les enfermant dans le cadre conventionnel du *Choral à quatre voix*.

Ce type de *Choral*, créé de toutes pièces par le cérémonial protestant, ne pouvait avoir d'autre origine musicale que les riches monodies en usage, de temps immémorial, dans l'Église catholique ; et cette provenance des plus anciens Thèmes de Chorals connus ne saurait être contestée. Mais, en s'appropriant ces mélodies, le rigorisme protestant s'empressa de les dépouiller de tous leurs *ornements*, pleins d'une piété expressive, naïve et tendre : il n'en garda que le *cantus* nu et sévère, froidement exposé par la partie supérieure du chœur, tandis que les autres voix lui fournissent un accompagnement *harmonique*, généralement *plaqué* note contre note, ou peu s'en faut.

En quel lamentable état nous pouvons reconnaître encore ici, de loin en loin, ces malheureuses cantilènes, condamnées désormais au rôle piteux du « chant donné » dans ces véritables « leçons d'harmonie » correctement réalisées suivant la « lettre », la lettre seule des *règles* inflexibles ! Qu'est devenu ce souffle d'émotion intime et pure, planant en quelque sorte entre ciel et terre, qui les animait dans les inoubliables Motets de Josquin, Palestrina, Vitoria, Lassus et tous les autres, sans même oublier le « bon protestant » Schütz, dont toute la sensibilité musicale avait été entretenue et affinée par l'éducation que lui donnèrent, à Venise, des maîtres catholiques ?
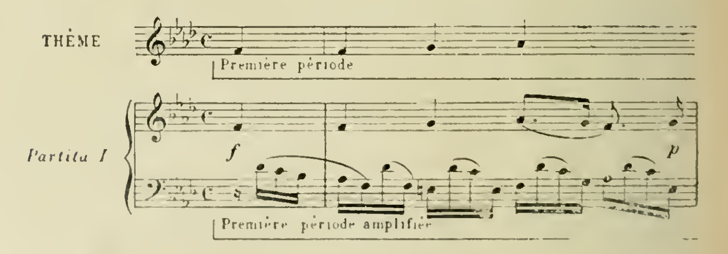
Il ne fallait rien moins que le génie d'un J.-S. Bach pour faire circuler un peu de chaleur en ces formes froides et sans vie ; mais, si l'on rencontre, au cours des Cantates et des Passions du maître d'Eisenach, quelques spécimens vraiment admirables du *Choral vocal*, combien de fois l'intervention par trop fréquente de cette forme n'arrête-t-elle pas, sans le rehausser, l'intérêt musical et dramatique de ses plus belles œuvres ?

Le Choral varié. — Cependant, à côté du froid *Choral à quatre voix* destructeur de tout art, de toute poésie et de toute tendresse dans les cérémonies du culte, une forme nouvelle s'élaborait dans le recueillement des tribunes d'orgue de nos vieilles églises, où semblaient s'être réfugiés les derniers vestiges de la saine inspiration chrétienne momentanément bannie des sanctuaires qu'elle avait édifiés : chez beaucoup d'organistes allemands, l'appropriation à l'orgue de l'ancien art du Motet était restée une tradition encore très vivace et très forte, qu'ils appliquèrent tout naturellement aux Thèmes des Chorals. Les pieuses volutes de nos séculaires cantilènes ornementales, exclues du chœur où elles n'avaient plus de raison d'être, s'exhalaient encore derrière les antiques sculptures des buffets d'orgue, témoins de leur légitime splendeur.

Ainsi les *Chorals variés* reprirent, sous les doigts des BUXTEHUDE et des PACHELBEL (1), quelque chose du style *ornemental* et *décoratif* que nous avons signalé ci-dessus (p. 457), à propos de la *Canzona* et de la *Passacaille*. Avec J.-S. BACH, cette forme, déjà traitée d'une manière très intéressante par ses précurseurs, devait recevoir le sceau génial du maître par le moyen de l'*amplification thématique* dont nous rencontrons la première manifestation vers 1702. A cette époque vivait dans la ville de Lunebourg, en même temps que le jeune Sébastien, un organiste de renom, GEORG BŒHM (1661 † 1739), dont le style influença nettement les premières Variations du futur *Cantor* de la *Thomasschule :* ces trois séries de Variations, intitulées *Partite*, sont faites sur chacun des trois Chorals : *Christ, der Du bist der helle Tag ; O Gott, Du frommer Gott ; Sey gegrüsset, Jesu gütig* (2).
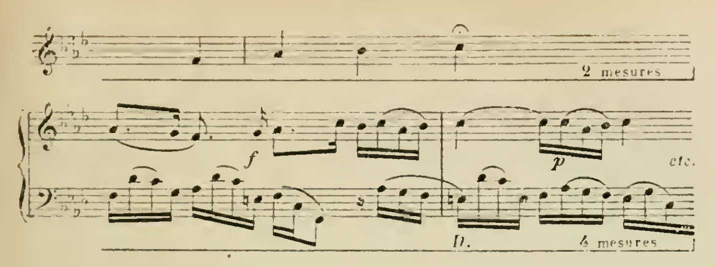
Plusieurs de ces Variations appartiennent à l'ordre purement *contrapontique* et *décoratif :* le Thème reste à peu près immuable et s'expose *en même temps* que les contrepoints qui l'entourent. Mais la *première Partita* de chaque série (et aussi la *huitième* dans le deuxième Choral) contiennent de véritables *allongements mélodiques* dont il convient de donner ici quelques exemples, afin de bien montrer comment a pris naissance le système de l'*amplification*, qui devait avoir, dans l'œuvre de Beethoven et de Franck, les magnifiques effets dont nous parlerons ci-après (p. 473 et suiv.).

Voici la ligne mélodique, assez pauvre en vérité, de la première période du Choral *Christ, der Du bist...* Au-dessous est transcrite la Variation correspondante dans la *première Partita ;* on peut voir, par la superposition des deux textes, la part qui revient à l'*amplification* proprement dite
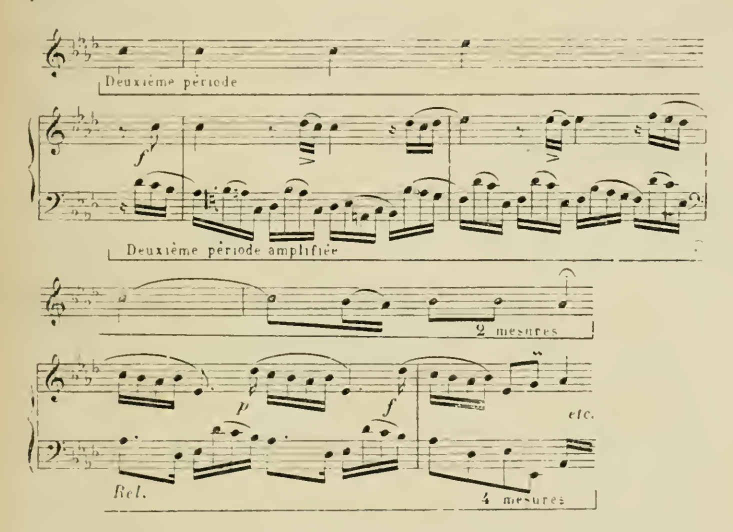


(1) Voir ci-dessus, au chapitre de la *Fugue* (p. 73 et 74). Voir aussi (p. 78 et suiv.) le rôle de Buxtehude et de Pachelbel dans l'éducation musicale de J.-S. Bach.
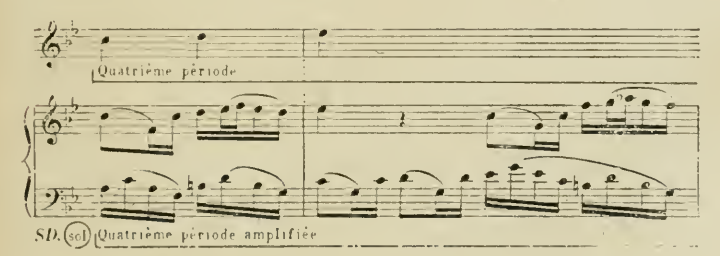
(2) Ces trois Chorals, qu'on trouvera dans l'Édition Peters (vol. V, p. 60, 68 et 76), sont ceux que nous avons cités comme modèles pour les travaux de l'élève dans l'Appendice du Premier Livre de ce COURS (p. 222) : il était nécessaire, en effet, d'apprendre aux jeunes compositeurs à *imiter* un peu intuitivement des formes musicales dont ils ne pouvaient pénétrer que plus tard, après mûre *réflexion*, la véritable beauté.
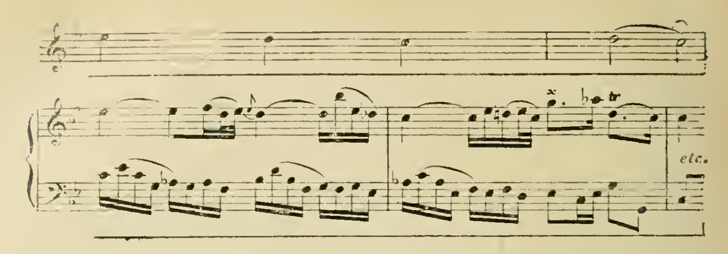


La deuxième période de la même *Partita* ne le cède en rien à la précédente :
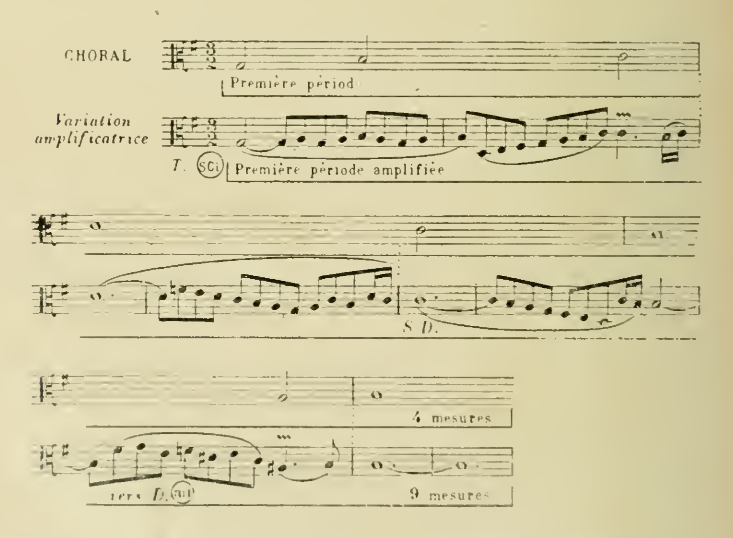


Il faut citer aussi l'admirable *amplification* des *huit notes* constituant la quatrième période dans la *première Partita* du Choral *Sey gegrüsset :*
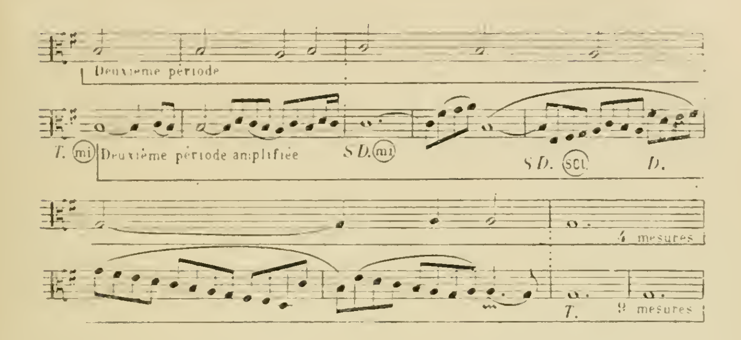




Dans le recueil didactique intitulé *Orgelbüchlein*, que Bach composa en grande partie pendant l'époque de Cœthen, vers 1720, on trouve une série de *onze* Chorals sur le chant *Allein Gott in der Höhe ;* l'un de ceux-ci, en SOL, à 3/2 (1), contient un vrai modèle d'*amplification*, surtout dans les deux admirables premières périodes que nous reproduisons ci-dessous. Le simple dessin liturgique, assez monotone par lui-même, donne naissance, dans la Variation, à une phrase pleine d'expression intense et pénétrante. Combien peu de musiciens, même parmi les plus grands des successeurs du vénéré maître d'Eisenach, ont su trouver dans leur cœur quelque ligne mélodique comparable à celle-ci !



Après cette modulation médiane à la *dominante* du *Relatif*, il faut

(1) Edition Peters, vol. VI, p. 22 et 23.

admirer la forme véritablement triomphante de la vocalise finale faisant retour à la *tonique :*



Dans l'œuvre d'orgue de J.-S. Bach, on doit signaler enfin à l'attention de tous les musiciens les *neuf* Chorals, magistralement *variés et amplifiés*, dont la composition remonte aux derniers jours de l'existence si bien remplie du grand maître de l'orgue (1). A la fin du printemps 1750, Bach couronna dignement sa longue carrière par cette suite de *Prières instrumentales* destinées à être jouées à l'office et dans l'ordre des principales prières de la Messe :

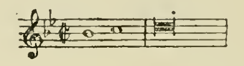
1° *Kyrie, Gott Vater* (2).	pour le *Kyrie eleison.*
2° *Christ, aller Welt Trost* (3).	
3° *Kyrie, Gott heiliger Geist* (4).	
4° *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* (5). . . .	pour l'*Evangile.*
5° *Wir glauben all' an einen Gott* (6).	pour le *Credo.*
6° *Vater unser in Himmelreich* (7)	pour le *Pater.*
7° *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (8). .	pour l'*Agnus Dei.*
8° *Aus tiefer Noth* (9).	Cantique pour la Confession.
9° *Jesus Christus, unser Heiland* (10).	pour la *Communion.*

Ces *neuf* chefs-d'œuvre, dont l'ensemble constitue un *opus ultimum*

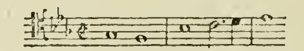
(1) Voir Spitta : *Vie de J.-S. Bach.*
(2) Kyrie, Dieu le Père (Éd. Peters, vol. VII, p. 18).
(3) Christ, consolation du monde (Éd. Peters, vol. VII, p. 20).
(4) Kyrie, Dieu Esprit-Saint (Éd. Peters, vol. VII, p. 23).
(5) Ce sont les dix commandements sacrés (Éd. Peters, vol. VI, p. 50).
(6) Nous croyons tous en un seul Dieu (Éd. Peters, vol. VII, p. 82). — Nous avons cité au Premier Livre de ce Cours (p. 69 en note) la formule finale de l'une des Variations de ce Choral, véritable adaptation instrumentale des vocalises grégoriennes (*jubila*).
(7) Notre Père qui êtes aux cieux (Éd. Peters, vol. VII, p. 66).
(8) Le Christ, Notre-Seigneur, vint au Jourdain (Éd. Peters, vol. VI, p. 46).
(9) Dans une profonde détresse (*De profundis*). — Nous avons donné ci-dessus (p. 442) les premières mesures de ce Choral (Éd. Peters, vol. VI, p. 36).
(10) Jésus-Christ, notre Sauveur (Éd. Peters, vol. VI, p. 87).

d'une incomparable beauté, n'ont point encore été publiés jusqu'ici en un seul recueil : on ne peut que le regretter, car ils méritent d'être étudiés attentivement et ont été faits pour se succéder dans l'ordre que nous venons d'indiquer.

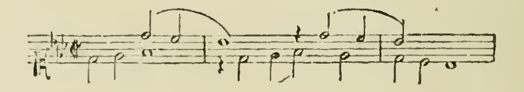
Les *Trois Kyrie* sont traités, pour la plus grande partie, dans les modalités grégoriennes ; suivant la tradition symbolique du moyen âge, la formule mélodique appliquée à Dieu le Père est *ascendante* (1) :



La personne du Fils est désignée par un motif un peu plus long, qui *descend* vers la terre pour remonter ensuite au ciel :



L'Esprit-Saint, troisième personne de la Trinité, est représenté par une charmante combinaison des formules relatives aux deux autres personnes (*qui utriusque procedit*) :



Ce troisième *Kyrie* est le plus beau ; il contient, outre une fulgurante envolée vers le firmament, une dépression finale, assombrissant peu à peu la tonalité pour se reposer enfin sur la *dominante* d'*ut*, qui est d'un effet saisissant.

Le *Credo*, en FA, avec double pédale, est empreint d'une simplicité tout angélique, qu'on pourrait comparer à celle qui se dégage de certaines Annonciations peintes par Ghirlandajo.

On a vu ci-dessus, comme modèle d'ornementation *contrapontique* (p. 442), la première période du *De profundis* écrit à six parties réelles

(1) Comparer avec les Thèmes grégoriens du *Kyrie* des messes solennelles, cité au Premier Livre, p. 71.

et avec double pédale : et l'on peut juger par là de l'intensité expressive de ce Choral qu'il faudrait citer en entier.

Enfin, le dernier Choral *Sub Communione* clôt dignement cette œuvre sublime par un cantique d'action de grâces dont la mélodie est toute remplie d'un charme caressant et doux :



Les interruptions périodiques qu'on rencontre dans cette cantilène semblent y être ménagées à dessein pour permettre à l'âme de se recueillir de temps en temps, au milieu de la joie que lui procure la possession de son Sauveur.

La Variation beethovénienne. — Les admirables amplifications mélodiques dont on trouve maint exemple dans les dernières œuvres de J.-S. Bach semblent disparaître avec lui de toute la musique : ses successeurs, voués pour la plupart au *style galant*, toujours plus brillant que profond, se contentent d'orner leurs Thèmes, sans songer à les agrandir. Ni Haydn, ni Mozart même, ni aucun de leurs contemporains ne tentèrent jamais d'interpréter ou d'amplifier leurs mélodies.

Beethoven devait arriver bientôt après et recueillir l'héritage glorieux de Bach en continuant, dans le même sens et dans le même esprit, l'édification de ce véritable « monument de la Variation » dont les puissantes assises avaient été solidement posées par Bach, un demi-siècle auparavant.

Ce n'est en effet que vers 1820, dans la dernière période de sa vie, en pleine maturité, qu'on voit Beethoven renouer la tradition et demander à la grande Variation, telle que Bach l'avait comprise, un élément capable de donner un nouvel essor à l'art musical.

Peu après l'achèvement de la magnifique Sonate, op. 106, au moment de l'élaboration de la *Missa solemnis*, nous voyons apparaître l'*amplification* dans la première Variation de l'*Adagio* qui termine l'op. 109 et dont nous avons donné ci-dessus l'analyse (p. 365) :



Bien que cette mélodie exquise ait exactement le même nombre de mesures que le Thème et n'en diffère pas notablement comme harmonie, ces *huit mesures* (ou ces *huit pieds*, si l'on veut) ont vraiment le caractère de l'*amplification thématique* par ce qu'on pourrait appeler l'*ambitus* de leur ligne chantante, qui *commente* le texte primitif sans le *reproduire* ni l'*orner* positivement.

L'*Arietta* qui sert de finale à la Sonate, op. 111, analysée ci-dessus (p. 369), tout en restant principalement de l'ordre *décoratif*, s'élève cependant jusqu'à la véritable *amplification* dans plusieurs de ses Variations et notamment dans la dernière.

Il est curieux d'observer que le Thème même de cette *Arietta*, véritable *schème mélodique* à peu près irréductible, se rapproche singulièrement par sa cellule initiale de la Variation que nous citons ci-après (p. 475) et qui est extraite des *Trente-trois Variations sur une Valse de Diabelli*, op. 120, à peu près contemporaines de la Sonate, op. 111.

Cette Valse, en UT, avait été composée par l'éditeur Diabelli et donnée comme sujet de concours aux pianistes autrichiens qui devaient recevoir de l'auteur un prix de quatre-vingts ducats en échange de *sept* Variations. Beethoven déclina l'offre de participer à cette étrange épreuve, mais il « s'amusa » littéralement à traiter ce Thème parfaitement insipide, comme s'il eût voulu prendre ainsi une courte récréation, entre d'immenses labeurs comme la *Messe* en RÉ et la IX[e] Symphonie. Et c'est un petit chef-d'œuvre qui fut le résultat de cette « récréation » du maître.

Dès la I[re] Variation, nous voici transportés par une *Marche* dans une région musicale qui n'a plus rien de commun avec celle où se traînait la plate élucubration de l'éditeur. Beethoven semble n'en retenir, au point de vue mélodique, que deux formules en apparence bien ordinaires : l'*anacrouse* initiale et la *basse* en intervalle de *quarte* qui la suit :
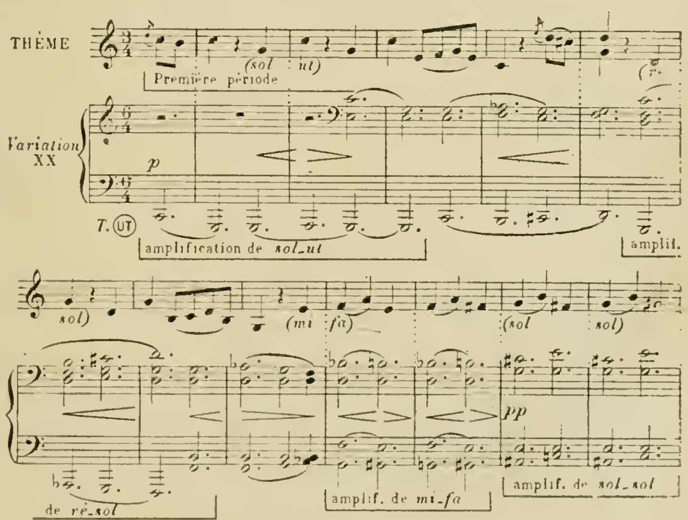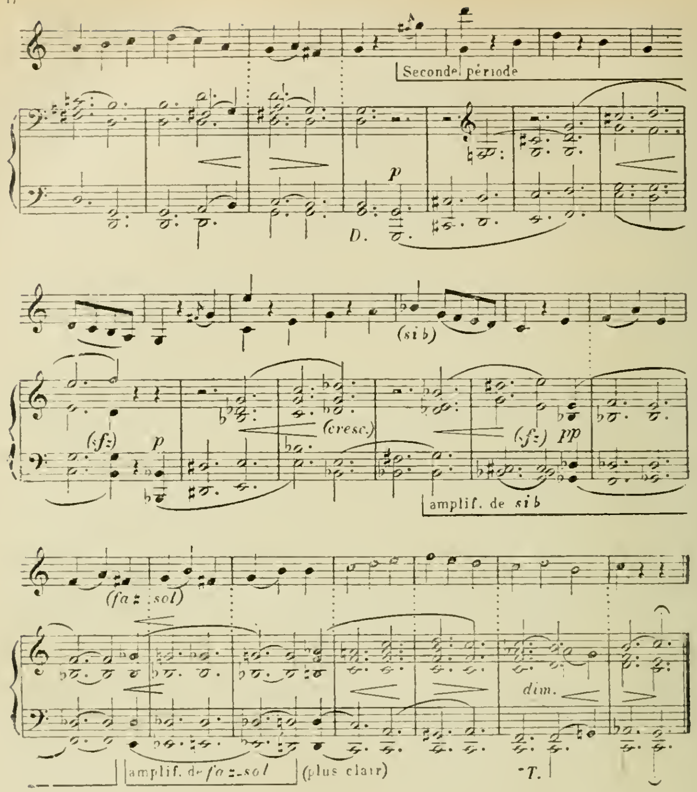




Mais, sous les somptueux vêtements dont le génie va les parer, ces pitoyables personnages thématiques demeureront reconnaissables, parce que le commentateur respectera scrupuleusement leur état harmonique, et notamment la timide modulation accidentelle à la *sous-dominante* qui, dans le second membre de phrase du Thème, est ainsi esquissée par la basse :



Dans la IIIe Variation, ce *si*♭ prolongera pendant plusieurs mesures son indécision ; dans la Ve Variation, l'oscillation ainsi déterminée vers les *sous-dominantes* entraînera la phrase jusqu'au ton de *RÉ*♭ ; enfin, dans les XIe, XXVe, XXIXe, XXXe et XXXIe Variations, le rôle du *si*♭ sera pareillement *amplifié*.

Quant à la cadence médiane à la *dominante*, elle subsiste toujours, mais change parfois de mode, notamment dans les Ve, XIVe et XVe Variations, où apparaît, à la place correspondante, une modulation au ton de *mi*. On peut comprendre par là le rôle attribué par Beethoven au *schème harmonique* de cette innocente balourdise du bon Diabelli. C'est par le moyen de cette interprétation harmonique que le Thème primitif s'élève peu à peu et s'amplifie en *hauteur* et en *profondeur*, pourrait-on dire, beaucoup plus qu'en *longueur*, car le nombre de mesures reste à peu près constant dans un grand nombre de Variations. Il faut cependant en excepter la XXIVe et la XXXIIe, qui contiennent les deux Fugues dont il a été question ci-dessus (p. 96), et surtout la XXe, amplifiée dans *tous les sens*, celle-là, comme on va le voir par la comparaison du minuscule Thème donné avec cette géniale et mystérieuse paraphrase, que l'on dirait conçue au seuil de quelque *citta dolente* évoquée par l'immortel Alighieri :





Ainsi le génie artistique, imitant en cela le geste créateur de Dieu pouvait faire de *rien* tout un monde !

Les Quatuors à cordes, dont nous donnerons l'analyse complète dans la Seconde Partie du présent Livre, contiennent les plus belles réalisations de la Variation beethovénienne. Déjà l'*Adagio*, en RÉ ♭, du Xe Quatuor, op. 74, composé en 1810, contenait un intéressant essai d'*amplification* ; mais ce n'est guère que pendant les trois dernières années de sa vie que l'auteur de la *Messe* en RÉ, pleinement conscient de son génie, sut ouvrir à la Variation une voie nouvelle qui se révèle à nous dans l'*Adagio*, en LA ♭, du XIIe Quatuor, op. 127, dans l'*Andante*, en LA, du XIVe, op. 131, et surtout dans le sublime *Adagio*, en « mode lydien », du XVe, op. 132 : celui-ci toutefois, véritable cantique d'action de grâces, ne pourrait être séparé de l'œuvre dont il fait partie inté-

grante, et c'est pour cette raison que nous le réserverons pour une étude ultérieure plus complète, abordant seulement ici l'examen des deux autres, qui contiennent pour nous de hauts et précieux enseignements.

Non content d'agrandir les Thèmes par toutes les ressources dont la musique disposait, depuis les *volutes* grégoriennes jusqu'aux *lacis* les plus compliqués de la Passacaille, Beethoven va s'élever à la conception d'un *nouvel état musical* du même Thème. Et par cette évolution, son esprit semble se rapprocher de la pensée des Mystiques du moyen âge, dont les œuvres, à la fois grandes et simples, demeurent incompréhensibles pour celui qui n'est point *simple* comme eux, tant cette simplicité se voile et se cèle sous l'abondance du détail : tels, les maîtres architectes français du XIIIe siècle ; tels aussi, les admirables décorateurs italiens comme Giotto et Gozzoli ; tels enfin, le divin saint François d'Assise conteur des *Fioretti*, et le poète de la *Commedia*, auxquels on ne peut s'empêcher de penser en lisant ces merveilles musicales.

Adagio du XIIe Quatuor, op. 127 (1824-1825). — Une grande phrase en LA ♭, d'allure très simple, constitue le Thème : elle est faite de *deux périodes* avec les reprises traditionnelles.

Celui qui ne percevrait point la rayonnante beauté d'un tel Thème (voir ci-après, p. 478) et ne se sentirait point profondément ému, surtout par ses dernières mesures, ne serait vraiment pas digne d'être appelé musicien ! Et pourtant, si hautes que nous apparaissent les régions sereines où nous fait planer cette splendide cantilène, l'auteur va nous montrer par la suite qu'il peut s'élever plus haut encore !

Les deux premières des *cinq* Variations qui vont suivre restent au ton principal : le Thème, changé de rythme, est d'abord esquissé par le violoncelle ; puis il s'efface et se fond en une polyphonie qui semble vivre par l'*âme* même du personnage soustrait à notre oreille, et cependant, présent encore quoique son *corps* ait disparu.

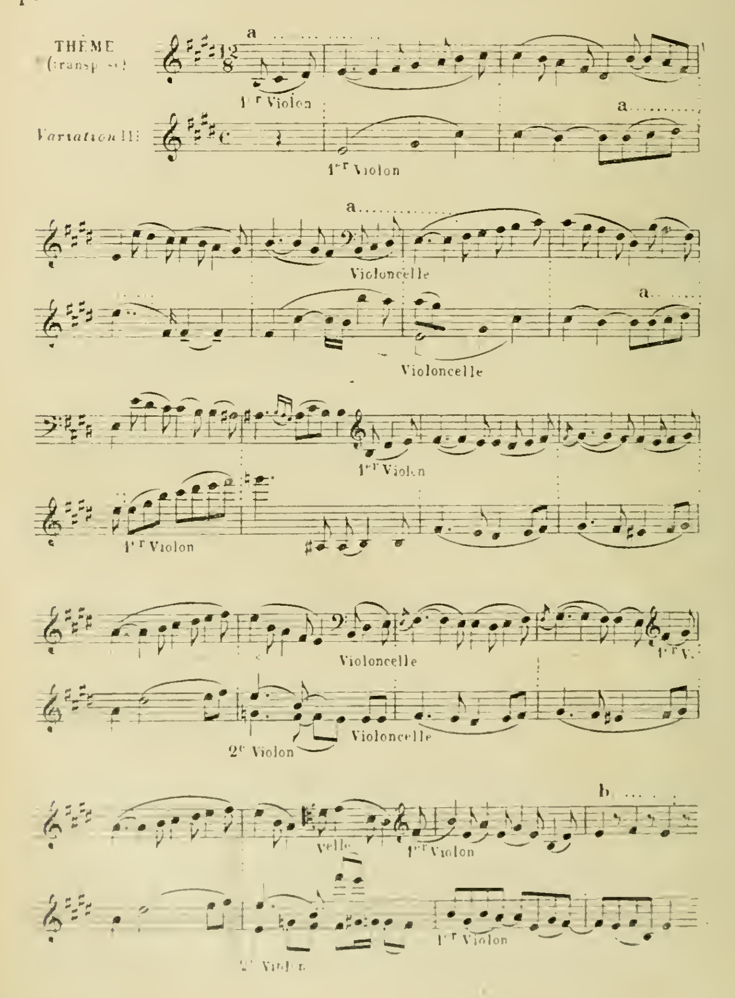
La IIe Variation n'a gardé du Thème que les *quatre* notes initiales, rythmées différemment :



C'est un doux gazouillement, véritable dialogue d'amour entre les deux violons, qui s'interrompra pour faire place à la IIIe Variation de forme étrange et, jusque-là, inusitée. Comme dans les op. 109 et 111, une phrase nouvelle apparaît ; mais ici cette phrase n'est autre que le Thème lui-même, dépouillé de ses ornements et revêtu d'une telle majesté, qu'on le dirait transfiguré en une ascension divine. Et pour mieux marquer ce *changement d'état* qui participe du *développement harmonique*, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus (p. 242), Beethoven place son

personnage en un autre *lieu*, dans la tonalité de MI ♮, donnant ici une impression de lueur mystérieuse et, en quelque sorte, *supra-terrestre*, qui s'expliquerait peut-être par la situation de cette tonique nouvelle au *demi-ton* supérieur (*septième quinte* ascendante) de la *dominante* MI ♭....

Nous citons ci-dessous, dans son entier, la ligne mélodique de cette étonnante Variation, en lui superposant le Thème préalablement transposé au même ton :
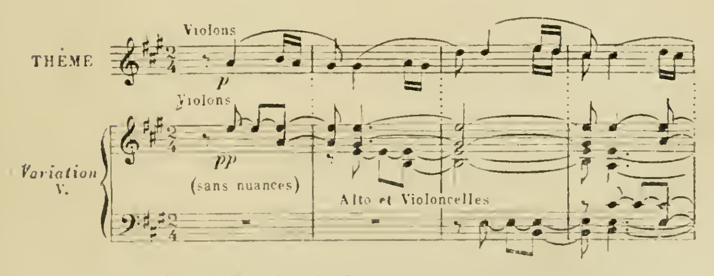


La IV[e] Variation ramène le Thème, à peine changé de rythme, dans sa tonalité primitive. Puis vient un développement de *quatorze* mesures, sur les dessins marqués *a* et *b* dans l'exemple précédent (premières et dernières notes du Thème).
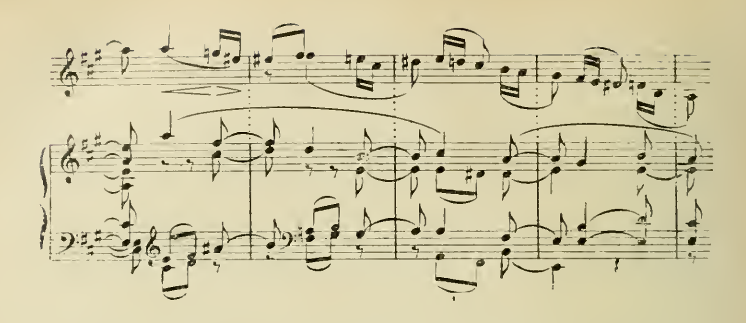
Dans la V[e] Variation, la mélodie initiale se volatilise, pour ainsi dire, en dessins diatoniques d'une extrême ténuité (1); tout se termine par une calme conclusion faite presque exclusivement des *trois* notes du dessin *b*.

Andante du XIV[e] Quatuor, op. 131 (1826). — Les *sept* Variations de ce Thème, en *LA*, tendent, comme les précédentes, vers une sorte d'état *simplifié* plutôt qu'*amplifié;* mais cette simplification porte ici sur l'*harmonie* plutôt que sur la *mélodie* du Thème préexposé :

> Thème, en *LA*, dialogué entre les deux violons : comme le Thème du XII[e] Quatuor, celui-ci est fait de *deux périodes* avec reprises.
>
> *Var.* I, purement *décorative;* l'intérêt mélodique y est extrêmement disséminé et perpétuellement partagé entre les quatre instruments, par fragments de quelques notes, ce qui rend la clarté de l'exécution très difficile à obtenir.
>
> *Var.* II, plus vive, où se développe mélodiquement un dessin provenant de l'un des morceaux précédents appartenant à cette même œuvre.
>
> *Var.* III, phrase nouvelle, parente éloignée de l'idée initiale, à peine reconnaissable par quelques fonctions harmoniques, et qui se développe en imitations.
>
> *Var.* IV : ici, l'harmonie de l'exposition primitive peut seule servir de guide, pendant que des dessins diatoniques expressifs se croisent et se répondent, comme dans la cinquième Variation du XII[e] Quatuor.
>
> *Var.* V : cette curieuse Variation ne contient pas autre chose que l'*harmonie* du Thème, mais encore simplifiée et parvenue à un état de calme complet. C'est presque le silence..... on attend toujours l'apparition de la mélodie, elle ne se produit jamais ; si parfois un timide dessin tente de se dégager de cette teinte monochrome, il se tait aussitôt, ne laissant que l'incertitude d'avoir été entendu. Cette simplification est d'un tout autre ordre que celle employée dans le XII[e] Quatuor, mais elle n'est ni moins belle, ni moins angoissante. Voici les premières mesures de cette Variation, surmontées du Thème, tel qu'il se présente dans l'*exposition* :



(1) On rencontre dans l'*Adagio* de la IX[e] Symphonie une transformation du Thème tout à fait analogue à celle-ci.



Var. VI *décorative*, et suivant agogiquement la ligne de la mélodie.

Var. VII, où les quatre instruments font entendre tour à tour une sorte de *récit* mélodique très libre et coupé d'intermèdes d'orchestre (1) : le premier temps de chaque mesure suffit seul à rappeler l'harmonie primitive, et l'on ne peut s'empêcher de penser au Thème, bien que les mélodies instrumentales semblent n'avoir plus aucun rapport avec lui.

— Un court *développement*, en *UT* (*première* modulation de la pièce), ramène bientôt une *reprise* intégrale de la *première période* du Thème, coupée encore par un second *développement*, en *FA* (*seconde* et *dernière* modulation) ; mais la charmante péroraison du Thème initial reparaît et vient terminer le morceau, comme à regret, en quelques soupirs.

On voit par ces exemples quel rôle nouveau Beethoven avait su donner à la Variation devenue, dans ses derniers Quatuors, un élément essentiel de la composition, par ces retours du Thème à un état simple après divers agrandissements, c'est-à-dire par une sorte de « simplification de l'amplification », si l'on peut s'exprimer ainsi.

Dans ce nouvel état, le Thème ne coïncide plus absolument avec le schème mélodique qui lui a donné naissance : il est devenu un autre personnage issu du même schème, quelque chose comme les segments correspondants d'une même spirale, compris entre les mêmes génératrices et reproduisant les *mêmes* éléments de la *courbe mélodique* à une autre *échelle*, ou dans un autre *module*.

Mais une telle conception de la *Variation amplificatrice* ne pouvait être comprise de la plupart des musiciens contemporains de Beethoven ou immédiatement postérieurs à lui ; et l'on ne trouve guère qu'un seul d'entre eux qui se soit essayé dans ce genre, avant l'avènement de César Franck.

(1) Ce récit offre une certaine analogie avec ceux des chanteurs dans le *quatuor vocal* qui termine le finale de la IXe Symphonie.

Schumann publia, en 1834, les belles *Études en forme de Variations*, op. 13 (1), qui nous ont servi de modèles dans la *section technique* de ce chapitre (p. 440, 445 et 446) ; la XIe Variation appartient très certainement à l'ordre de l'*amplification :* c'est une mélodie nouvelle provenant du Thème dont elle interprète les intervalles primitifs, en les transposant. Sans s'élever assurément dans cette œuvre au niveau du maître de Bonn, Schumann y atteint néanmoins, par sa seule et géniale intuition, à un degré de noblesse et de charme dans l'expression, dont nulle autre composition *dans la même forme*, à son époque, n'avait gardé la moindre trace.

César Franck devait venir, bien peu de temps après, renouer solidement et définitivement le fil de la tradition de Bach et de Beethoven en matière de Variation amplificatrice : dès ses premières œuvres, et notamment dans son *Trio* en *fa ♯* (1841), dont nous avons déjà parlé ci-dessus (p. 422) et qui sera analysé ultérieurement, on sent la préoccupation de *varier* les Thèmes, par le moyen de ces modifications et de ces transformations successives qui devaient aboutir aux *formes cycliques* telles qu'elles ont été précédemment étudiées au chapitre v.

Ce système fécond de composition, pressenti déjà par Beethoven avant d'être instauré définitivement par la rigoureuse logique et la haute conscience artistique du maître français, participe nécessairement, en effet, de la *Variation*, soit *ornementale*, soit *décorative*, soit *amplificatrice*. Aussi n'est-on pas surpris d'en retrouver la trace en maint passage d'œuvres de Franck qui méritent, à ce titre tout au moins, d'être mentionnées ici.

On a signalé déjà (p. 455), dans la pièce d'orgue intitulée *Prélude, Fugue et Variation* (1862), les *ornements* caractéristiques du *sujet* de la Fugue : toute la dernière partie de ce petit triptyque n'est qu'une *Variation contrapontique* du Thème du *Prélude*.

Dans le *Prélude*, *Aria et Finale*, pour piano (1886), le Thème s'expose seulement au début de l'*Aria* et se réexpose immédiatement après, avec une *Variation contrapontique* dont l'agogique s'accroît peu à peu ; il reparaît, *varié* différemment, dans le *Finale*, et le dessin du *Prélude* vient, vers la fin, se superposer à un fragment qui servait, dans l'*Aria*, d'*introduction* et de *coda* au Thème lui-même.

Le *Prélude, Choral et Fugue* (1884) offre aussi l'emploi du même procédé synthétique cher à l'auteur et qui consiste à faire reparaître le

(1) Cette œuvre, connue sous le nom d'*Études symphoniques*, est dédiée par Schumann à son ami W. Sterndale Bennett, de Londres ; il en existe deux éditions originales distinctes qui diffèrent par quelques détails d'écriture. Les Études III et X ont été supprimées de la seconde édition.

dessin principal du *Choral* à la fin de la *Fugue*, tandis que le *sujet* même de cette *Fugue* et le rythme du *Prélude* lui servent de *Variation contrapontique*. On a vu ci-dessus (p. 97 et 98) quelques-unes des transformations successives de ce *sujet*, dont les notes initiales servent de *motif principal* à l'œuvre entière, au cours de laquelle il apparaît, tantôt *restreint* comme dans le *Prélude*, tantôt *amplifié* comme au début du *Choral* et ensuite dans la *Fugue*, mais toujours *varié* d'une manière ou d'une autre. Ce Thème *unique*, revêtant *plusieurs aspects* divers, donne à la composition entière un caractère éminemment *cyclique* par son *unité* même ; mais il procède aussi de la *Variation* et de l'*amplification* par les *ornements* divers dont il se revêt et par les *commentaires musicaux* qui le complètent.

Les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885) répondent à une conception toute nouvelle et déjà plus conforme aux principes beethovéniens : *deux* Thèmes, *variés* d'une manière différente, servent ici à la construction et se partagent tout l'intérêt de cette pièce unique dont voici le plan :
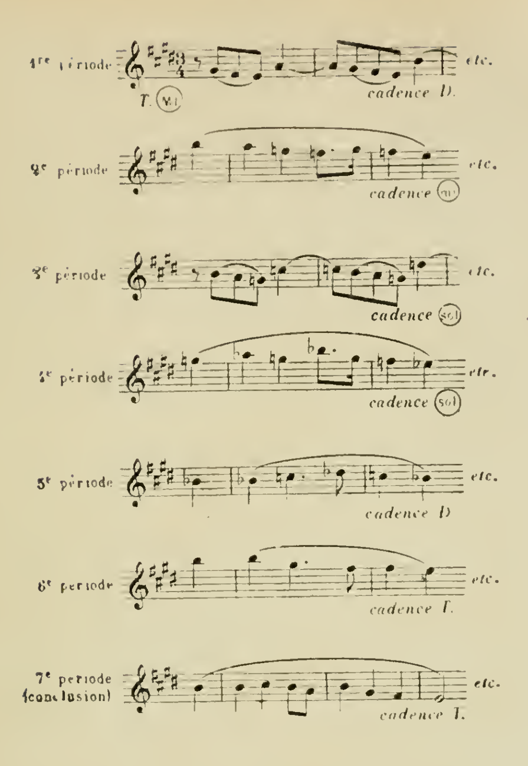
> Introduction assez longue, contenant une *première exposition* des deux Thèmes A et B, à l'état embryonnaire, en *fa* ♯, et une *seconde exposition* de A, en LA (incomplète) et de B, en *ut* ♯ (complète).
>
> Exp. Th. A, en *fa* ♯, suivi de *cinq Variations* dont la *quatrième*, en RÉ, *amplifie* les proportions du Th., et la *cinquième*, en FA ♯, semble comme à regret lui dire adieu.
>
> Dév. du Th. B.
>
> Exp. Th. B, en FA ♯ : *Allegro* construit en forme Sonate dont l'*exposition* et la *réexposition* sont des *Variations* de ce Th. B, tandis qu'une déformation du Th. A y tient lieu de *seconde idée*. La partie médiane (*développement* en MI♭-RÉ ♯) est une *Variation* de B, *amplificatrice* tout au moins dans son expression.

Les *Trois Chorals* pour grand orgue (1), dernière manifestation artistique du maître qui en achevait les annotations sur son lit de mort, en octobre 1890, doivent être considérés, à nos yeux, comme répondant à une conception encore plus haute, s'il est possible, de la grande Variation.

Le *Premier Choral*, en MI, est construit de la manière suivante :

> Exp. du Thème en *sept périodes*, dont nous donnons ci-contre les notes initiales respectives.
>
> — On s'apercevra aisément de la correspondance rythmique, sinon mélodique, existant entre les périodes 1 et 3, 2 et 4, 5 et 6, tandis que la 7e période reste isolée de cette riche exposition, comme une *conclusion* ou une simple *coda* :

(1) Ces *Trois Chorals* sont dédiés à Alexandre Guilmant, Théodore Dubois et Eugène Gigout, bien que les dédicaces aient été changées dans l'édition posthume.



Var. I : seules, les périodes impaires (1, 3, 5) sont traitées *décorativement*, tandis que la 7e continue à jouer, sans changement, le rôle de *conclusion*.

Var. II : après un *intermède* majestueux, les périodes 1 et 4 reparaissent privées de leurs correspondantes (3 et 2), mais notablement *amplifiées* et amenant peu à peu le ton plus sombre de *sol*, sans conclure.

Var. III : la 7e période commence à se mouvoir dans cette obscurité tonale où elle a été reléguée ; elle qui semblait jusqu'alors la servante des autres devient maintenant le personnage principal : tandis que les dessins des premières périodes passent au second plan et ne se reproduisent plus qu'à l'état d'ornements, elle sort graduellement de l'ombre, par *sol*, *si* ♭, *ut* 𝄪, *fa* 𝄪 pour éclater enfin triomphalement dans le ton principal, *mi*, attirant, et retenant sur elle tout l'intérêt musical de cette belle péroraison (1).

(1) Franck disait, en parlant de cette œuvre : « Pendant toute la pièce, le Choral *se fait*. »

Dans le *Deuxième Choral*, en *si*, le système de Variation employé est très différent : les *deux* Thèmes constitutifs, bien que totalement étrangers l'un à l'autre au point de vue mélodique, sont destinés à se compléter mutuellement, comme on va le voir par le plan de l'œuvre ainsi disposé :

I. Exp. Th. A, en *si*. Ce Thème, en *deux périodes*, est exposé à *quatre* reprises différentes dans le style varié de la Passacaille : les *trois premières* fois, il va de la *T.* à la *D.*, et la *quatrième* de la *SD.* à la *T.*

II. *Var.* I. Th. B, *amplification* de A exposée en *trois* phrases :
— — *b'*, allant de *si* à *RÉ* ;
— — *b''*, modulant ;
— — *b'''*, établi en *SI*.
— *Intermède* récitatif.
Var. II. Th. A : *exposition* de *fugue*, en *sol*, modulant vers *mi* ♭.

III. Exp. Th. B, en *trois* phrases :
— — *b'*, avec le Th. A exposé à la pédale, en *mi* ♭ puis en *fa* ♯.
— *Intermède* développé.
— — *b''*, sur pédale de *D*.
— Th. A, en *si*.
— — *b'''*, en *SI*, concluant.

Quant au *Troisième Choral*, en *la*, il est de forme *Lied* et ne rentre dans le cadre de la Variation que par l'admirable emploi de l'*ornementation mélodique* qu'on y rencontre dans la *section centrale*.

Sous cette impulsion nouvelle donnée par le maître de l'École Symphonique Française, plusieurs autres tentatives ont été faites dans le domaine de la Variation amplificatrice, encore trop peu exploré à notre avis. On voudra bien excuser l'auteur du présent Cours s'il a cru devoir réserver ici une place à l'analyse d'une de ses œuvres, en raison de l'essai qu'elle contient d'une disposition nouvelle de la Variation, suggérée par le sujet même du poème commenté musicalement.

Vincent d'Indy : *Istar* (1), Variations symphoniques, op. 42 (1896). Dans ces *sept* Variations, l'auteur a voulu procéder *du complexe au simple*, en faisant naître la mélodie (le *Thème principal*) peu à peu, comme si elle sortait d'une harmonie spéciale exposée dans la Ire Variation. Ainsi, le Thème se dépouille successivement de tous les orne-

(1) Le sujet d'*Istar* est tiré du Chant VI de l'épopée assyrienne d'*Izdubar* : « Pour obtenir la délivrance de son amant captif aux Enfers, la déesse Istar doit se dévêtir de l'une de ses parures ou de l'un de ses vêtements à chacune des *sept portes* du sombre séjour, puis elle franchit, triomphalement nue, la septième porte... »

Cette composition appartient évidemment à la catégorie du Poème Symphonique qui sera étudiée ultérieurement, mais elle est spécialement basée sur la Variation : c'est pourquoi nous avons jugé préférable de la citer ici.

ments qui le voilaient, et n'apparaîtra à l'état simple qu'à la conclusion de l'œuvre, dans un unisson de tout l'orchestre.

Trois éléments thématiques servent à la construction de cette pièce :

1° *Thème principal*, en FA :

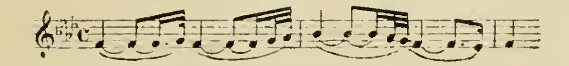


ce Thème est une phrase-*lied* dont la période médiane contient une modulation caractéristique au *demi-ton supérieur* (FA à SOL ♭) : destinée à être reproduite dans toutes les Variations et à servir de point de repère à l'auditeur.

2° *Motif d'appel*, formé des *trois premières notes* du Thème précédent et destiné à séparer l'une de l'autre chacune des Variations :



3° *Thème accessoire* en forme de *Marche* :



Les *sept* Variations forment *sept* parties distinctes, séparées par le *motif d'appel* et complétées par l'exposition finale du *Thème principal*, à l'état purement monodique :

I. *Appel* et *Marche*, en *fa*.
— *Var.* I, en FA, consistant uniquement en l'exposé *harmonique* du *Thème principal*, sans que celui-ci y paraisse mélodiquement exprimé.
— *Marche*, en *fa*.

II. *Appel* et *Var.* II, en MI : *amplification* des harmonies du Thème par une phrase mélodique issue de celles-ci.
— *Marche*, en *mi*, suivie d'un court *développement*.

III. *Appel* et *Var.* III, en *si♭*, par le *motif amplifié* de l'*appel*, sur les harmonies du Thème.

IV. *Var.* IV, en FA ♯-SOL ♭, sur le motif de l'*appel*.
— *Marche*, en *fa* ♯, développant un nouveau rythme et modulant.

V. *Appel* et *Var.* V, en *ut* : le Thème commence à se préciser mélodiquement.
— *Marche*, en UT (c'est-à-dire à la *dominante* du ton principal), formant maintenant une phrase complète de *trois périodes*.

VI. *Appel* et *Var.* VI, en LA ♭. Thème encore *orné*, mais plus simple et présenté à *quatre* parties.

VII. *Appel*, devenant mélodique, et *Var.* VII, en *ré*. Thème en rythme saccadé, présenté à *deux* parties seulement.

— *Appel* et Thème tout à fait *simplifié*, en *FA*, à l'unisson, formant phrase complète en *trois périodes*.

— *Marche*, en *FA*, formant la conclusion de l'œuvre.

Chacune de ces *sept* Variations est dans une tonalité voisine de celle de *fa*, et l'ordre de ces tonalités procède par modulations à la *sixième quinte* (quarte augmentée), afin que tout se rapporte au principal personnage, sans changements trop brusques accusant un excès d'ombre ou de lumière : ces modulations, en effet, comme on l'a vu ci-dessus, (p. 258), sont *neutres*.

La *Sonate pour piano*, en *mi*, précédemment analysée (p. 429 et suiv.), contient aussi une application de la Variation. Le Thème *cyclique* principal qui circule dans les trois mouvements est varié *quatre* fois dans le mouvement initial avec plusieurs *amplifications*.

Paul Dukas (1) s'est servi également de l'*amplification beethovénienne* dans une œuvre de haute valeur intitulée *Variations, Interlude et Finale* pour piano, sur un Thème de J.-Ph. Rameau (2) : *onze* Variations commentent diversement le Thème ; puis, après un épisode largement développé où s'esquissent les éléments principaux de la XII[e] Variation, celle-ci, formant le *Finale*, s'expose en un style sain et plein d'allégresse, pour aboutir, comme en une sorte d'apothéose, au Thème de Rameau que l'on dirait ici « agrandi au module du monument » dont il vient de fournir le « sujet décoratif ». Cette œuvre est une véritable synthèse des trois moyens de la Variation : *ornement*, *décoration*, *amplification*.

Ainsi, par César Franck et son école, c'est en France que s'est conservée, à peu près exclusivement aujourd'hui, la tradition beethovénienne, en matière de Variation. Sans doute, cette forme de composition appelée, croyons-nous, à un très grand avenir, ne peut, dans bien des cas, être examinée séparément, tant elle demeure intimement liée aux transformations thématiques qui servent de base aux constructions *cycliques* étudiées au précédent chapitre : le rappel des *motifs conducteurs* qui apparaissent dans l'œuvre de R. Wagner à partir de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* (1845-1847), certaines dispositions employées par Liszt dans *Tasso* (1849), dans la *Faust-Symphonie* et dans la pièce pour piano intitulée *Sonate* (1853) (3) pourraient aussi bien être qualifiés de Variations. Mais ces applications, d'ailleurs postérieures

(1) Voir au chapitre v (p. 431).

(2) Ce Thème appartient à la quatrième Suite de Pièces pour Clavecin dont il a été question au chap. II, p. 142.

(3) On a vu ci-dessus (p. 412 en note) que cette œuvre n'a de la *Sonate* que le titre.

en date au *Trio*, en *fa* ♯, de César Franck cité ci-dessus (p. 422) ne constituent point des formes séparées... ni même séparables : c'est pourquoi nous ne les citons ici que pour mémoire, nous réservant d'y revenir, s'il y a lieu, dans la suite de ce Cours.

Quelques compositeurs allemands contemporains se sont essayés aussi dans le genre de la Variation ; mais il faut bien convenir que les symphonistes actuels d'Outre-Rhin semblent totalement inaptes à faire *grand :* ils se contentent de faire *gros*, ce qui n'est pas tout à fait équivalent. Dans certaines œuvres, comme le *Don Quixote* de Richard Strauss, l'élément dramatique et pittoresque domine trop pour que la Variation se perçoive nettement ; dans d'autres, comme les *Variations pour orchestre* sur un Thème d'Ad. Hiller, par Max Reger, la lourdeur germanique de la conception n'a d'égale que la pauvreté des matériaux musicaux « amplifiés ». Absence totale de goût artistique, méconnaissance de toute proportion et de tout ordre tonal, il n'en faut pas tant pour faire apprécier au lecteur l'immense distance à laquelle se trouvent fatalement reléguées de telles productions, par rapport à des œuvres symphoniques comme le *Quintette*, en *fa*, la *Symphonie*, en *ré*, et le merveilleux *Quatuor à cordes*, en RÉ, de César Franck, qui seront examinées dans la Seconde Partie du présent Livre, sans oublier la *Sonate pour violon*, en LA, déjà analysée par nous (p. 423 et suiv.) comme modèle accompli de la forme *cyclique*. Entre ce dernier mode de construction et la Variation, il y a de telles affinités qu'une délimitation respective n'est guère possible : le *Thème cyclique* qui se transforme est véritablement *varié* ou même *amplifié :* la *Variation* qui circule dans les pièces constitutives d'une œuvre a, par cela même, une fonction *cyclique*.

D'ailleurs, la plupart des études spéciales que nous venons de faire ici s'appliquent aussi aux autres *Formes Symphoniques* réservées par nous pour la Seconde Partie de ce Livre : cette subdivision en *deux parties*, dont on conçoit la nécessité par le développement déjà considérable du présent volume, est donc assez artificielle, car les formes instrumentales et orchestrales ne diffèrent pas essentiellement, comme construction, des formes Fugue, Suite, Sonate et Variation qui ont fait l'objet de cette Première Partie de notre Deuxième Livre.

Et notre Troisième Livre lui-même, consacré aux *Formes Dramatiques*, se référera souvent, à propos du *Leit-Motiv*, à ce qui vient d'être exposé au sujet des *Thèmes cycliques* et de la *Variation*.

Tant il est vrai que *tout se tient*, même dans un Cours de Composition musicale.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE DU DEUXIÈME LIVRE.

APPENDICE

INDICATION DU TRAVAIL PRATIQUE DE L'ÉLÈVE

Fugue. — Suite. — Sonate. — Variation.

La Fugue.

Chapitre I.

L'élève qui entreprend l'étude de ce *Deuxième Livre* doit avoir accompli d'une manière satisfaisante, sinon tous les travaux indiqués dans l'*Appendice du Premier Livre*, du moins les principaux : *Analyses rythmiques*, *mélodiques* et *harmoniques ; Analyses de Motets et de Madrigaux ; Composition* d'une œuvre *vocale* dans le style des polyphonies. Il connaît donc à fond les usages du *Contrepoint mélodique* à *trois* et *quatre* parties, et s'est exercé à écrire quelques *Chorals variés ;* il peut aborder dès lors l'étude de la *Fugue* et devra réaliser, *par écrit*, les travaux suivants :

1° *Canon.* — Renversement d'un thème donné, par *inversion* proprement dite et par *mouvement contraire* simple ; modifications diverses appliquées à ce thème (*mouvement rétrograde, augmentation*, *diminution*, etc.). — Résolution de *Canons* de diverses espèces dont l'*antécédent* seul est proposé. — Composition de *Canons* appartenant aux diverses espèces, toujours réalisés d'une manière *musicale* et *expressive.*

2° *Fugue.* — Analyse et remise en partition de *Fugues* données. — Recherche de la *réponse* à un *sujet* donné, dans les deux modes, avec étude des *mutations.* — Construction d'un *contresujet* rigoureux sur un *sujet* déterminé. — Exercices sur les *épisodes* et les *strettes.* — Réalisation *intégrale* d'une *Fugue rigoureuse à quatre voix*, sur un *sujet donné*, avec *tous* les éléments qu'elle comporte, dans l'ordre traditionnel qui est résumé ci-après, pour le cas d'un *sujet donné* en *UT :*

PLAN D'UNE FUGUE SCOLASTIQUE EN *UT*

1 Exposition principale par *quatre* entrées (I, II, III, IV) ainsi disposées :
— I : *a*) *sujet* (*UT*). — *b*) *contresujet* (*SOL*). — *c*) partie libre. — *d*) partie libre.
— II : . . . . . . — *a*) *réponse* (*SOL*). — *b*) *contresujet* (*UT*). — *c*) partie libre.
— III : . . . . — *a*) *sujet* (*UT*). — *b*) *contre sujet* (*SOL*)
— IV : . . . . — *a*) *réponse* (*SOL*).
Épisode assez court orienté vers la *D.* (*SOL*).

2. Contre-Exposition, par *deux* entrées (I, II)
— I : *a*) *réponse* (*SOL*) à l'une quelconque des parties ;
b) *contresujet* (*SOL*) entendu simultanément dans une autre partie ;
c) et *d*) parties libres ;
— II : *a*) *sujet* (*UT*) à l'une des parties libres de l'entrée précédente ;
b) *contresujet* (*UT*) entendu simultanément
c) et *d*) parties libres.
Épisode un peu plus long et plus intéressant que le precédent et en *marche* vers le *Relatif mineur* (*la*).

3. Exposition au *Relatif*, par *deux* entrées (I, II) ·
— I : *a*) *sujet* (imité en *la*). — *b*) *contresujet* (*la*). — *c*) et *d*) parties libres.
— II : *a*) *réponse* (imitée en *mi*). — *b*) *contresujet* (*mi*). — *c*) et *d*) parties libres.
Épisode plus important et pouvant moduler à des *tons voisins*.

4. Exposition à la *Sous-Dominante*, par *une seule* entrée (sans *réponse*) :
— I : *a*) *sujet* (*FA*). — *b*) *contresujet* (*FA*) — *c*) et *d*) parties libres.

5. Exposition au *Relatif* de la *Sous-Dominante*, par *une seule* entrée (sans *réponse*) :
— I : *a*) *sujet* (imité en *ré*). — *b*) *contresujet* (*ré*). — *c*) et *d*) parties libres.
Épisode principal, dans lequel on doit rechercher et appliquer toutes les combinaisons possibles (mouvement *inverse* ou *rétrograde*, *augmentation*, *diminution*, etc.), transformant le *sujet*, la *réponse* ou le *contresujet* et se superposant les unes aux autres. Éviter toutefois de traiter les *premières notes* dites *tête du sujet*, que l'on réservera pour les *Strettes*.
— Tout cet *épisode* doit être *modulant* et assez longuement traité.

6. Pédale de *Dominante*, assez courte, sur laquelle sont disposés des éléments du *sujet*, de la *réponse* ou du *contresujet*, soit à l'état direct, soit transformés.

7. Strettes que l'on peut subdiviser ainsi :
— *Strette la plus éloignée* par *quatre* entrées (I, II, III, IV) disposées comme l'*Exposition principale* avec *arrêt* des autres parties.
Épisode court, écrit en *strette* également et aboutissant à un *repos modulant*.
— *Strettes de plus en plus rapprochées*, sur la *réponse*, le *contresujet* et toutes les dispositions réalisables, par *deux* entrées seulement (I, II).
Épisodes corrélatifs assez courts, alternant avec les *entrees* de chaque *Strette* possible, et traitant surtout la *tête du sujet* qu'on a réservée à cet effet.
— *Strettes canoniques* (ou *Canons* du *sujet*, de la *réponse*, etc.), par *quatre* entrées d'abord (I, II, III, IV s'il y a lieu, et enchaînées par un court développement à la *conclusion*.
Pédale de *Tonique*, assez courte et formant la *conclusion* de la *Fugue*.

Lorsque l'élève sera suffisamment assoupli par les entraves un peu scolastiques du *plan* ci-contre qu'il devra appliquer de la manière à la fois la plus *rigoureuse* et la plus *musicale* possible, on lui demandera la composition de *Fugues libres* sur des *sujets* choisis ou élaborés *par lui-même*, dans le style de l'orgue ou du piano, avec adjonction facultative de *Préludes*, de *Canons*, ou de toute autre combinaison traitée exclusivement au point de vue *musical* et *expressif*. Nous ne considérons point, en effet, la *Fugue* comme une étude *pédagogique*, analogue à celle du *Solfège* ou de l'*Harmonie*, mais comme une *forme de composition musicale* qui peut et doit être tout aussi artistique qu'un Motet ou une Sonate.

La Suite.

Chapitre II.

L'élève devant être familiarisé avec toutes les difficultés de l'*écriture musicale* à plusieurs parties, s'occupera surtout désormais de la *construction tonale* et de la *composition* proprement dite ; ses travaux se borneront donc à ceux-ci :

1° Analyse de quelques *Suites* instrumentales italiennes, françaises ou allemandes.

2° Composition d'une pièce musicale de *forme binaire*, *sans retour au dessin initial*.

3° Composition d'une *Suite libre* de pièces appartenant à chacun des *quatre types* (S. L. M. R.) avec adaptation de cette forme aux ressources harmoniques, contrapontiques et rythmiques de la musique contemporaine, s'il y a lieu.

La Sonate.

Chapitres III, IV et V.

1° Analyses et études comparées de morceaux de Sonates appartenant à diverses époques et à chacun des *quatre types* (S. L. M. R.).

2° Composition d'*idées musicales* complètes, présentant les caractéristiques spéciales à chacun de ces *quatre types* (idées *masculines*, idées *féminines* ; thèmes de *Lied*, de *Scherzo*, de *Rondeau*, etc.).

3° Exercices divers sur les *développements*, en état de *marche* ou de *repos* : analyses et études comparées des *modulations* dans certains *développements* donnés ; réalisation de *modulations* par divers moyens, entre des tonalités données.

La Variation.

Chapitre VI.

1° Analyse de mélodies données, avec recherche des éléments *invariables* du Thème et des formules ornementales *variables*.

2° Réduction d'une Variation donnée à son Thème.

3° Variation et amplification d'un Thème donné.

Enfin, l'ensemble des connaissances acquises dans la *Première Partie* de ce *Deuxième Livre* devra aboutir à la composition d'une œuvre instrumentale (mais non orchestrale), soumise aux lois générales de construction de la Sonate, avec emploi obligé de la *transformation cyclique* et de la *variation* des *idées musicales* créées par l'élève.

FIN DE L'APPENDICE.



TABLE DES COMPOSITEURS

DE

MUSIQUE SYMPHONIQUE

APPARTENANT A LA TROISIÈME ÉPOQUE DE L'HISTOIRE MUSICALE.

ET CITÉS DANS LE PRESENT VOLUME (1)

---

(1) Les musiciens dont les noms sont précédés d'un astérisque (*) n'appartiennent pas à la Troisième Epoque et ne figurent ici qu'à titre de *précurseurs*.

Pour les auteurs dont le nom revient plusieurs fois, le numéro imprimé en *caractères gras* indique la page où se trouvent les renseignements biographiques principaux.

(2) Les exemples musicaux des p. 416, 417 et 418, extraits de la première et de la troisième Sonate de Brahms, ont été publiés avec l'autorisation de M. Max Eschig, seul représentant à Paris de N. Simrock, éditeur à Berlin.

(1) Les exemples musicaux extraits de la Sonate pour piano et violon de C. Franck (p. 237, 423, 424, 425 et 426), de son Quintette (p. 381 et 382) et de sa Symphonie (p. 455 et 456) ont été publiés avec l'autorisation de la maison Hamelle, éditeur à Paris.

(2) Les exemples musicaux des p. 419 et 420, extraits de la Sonate pour violoncelle de Grieg, ont été publiés avec l'autorisation de la maison Peters, éditeur à Leipzig.

(1) Les exemples musicaux extraits de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner (p. 238 et 456), ont été publiés avec l'autorisation de la maison Breitkopf et Hærtel, éditeurs à Leipzig ; les exemples extraits de la *Tétralogie* (p. 384, 385 et 456) et de *Parsifal* (p. 457) ont été publiés avec l'autorisation de la maison B. Schott Söhne, éditeurs à Mayence.

Avant de terminer le présent volume du Cours de Composition, ses auteurs et éditeurs adressent ici leurs remerciements à MM. les Éditeurs : Eschig représentant à Paris de N. Simrock de Berlin, Hamelle de Paris, Peters de Leipzig, Breitkopf et Hærtel de Leipzig, Schott de Mayence, pour l'obligeance avec laquelle ils ont bien voulu donner gracieusement les autorisations mentionnées au présent tableau.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

CHAPITRE

LA FUGUE

Technique

Historique

CHAPITRE II

LA SUITE

CHAPITRE III

LA SONATE PRÉ-BEETHOVÉNIENNE

CHAPITRE IV

LA SONATE DE BEETHOVEN

CHAPITRE V

LA SONATE CYCLIQUE

CHAPITRE VI

LA VARIATION

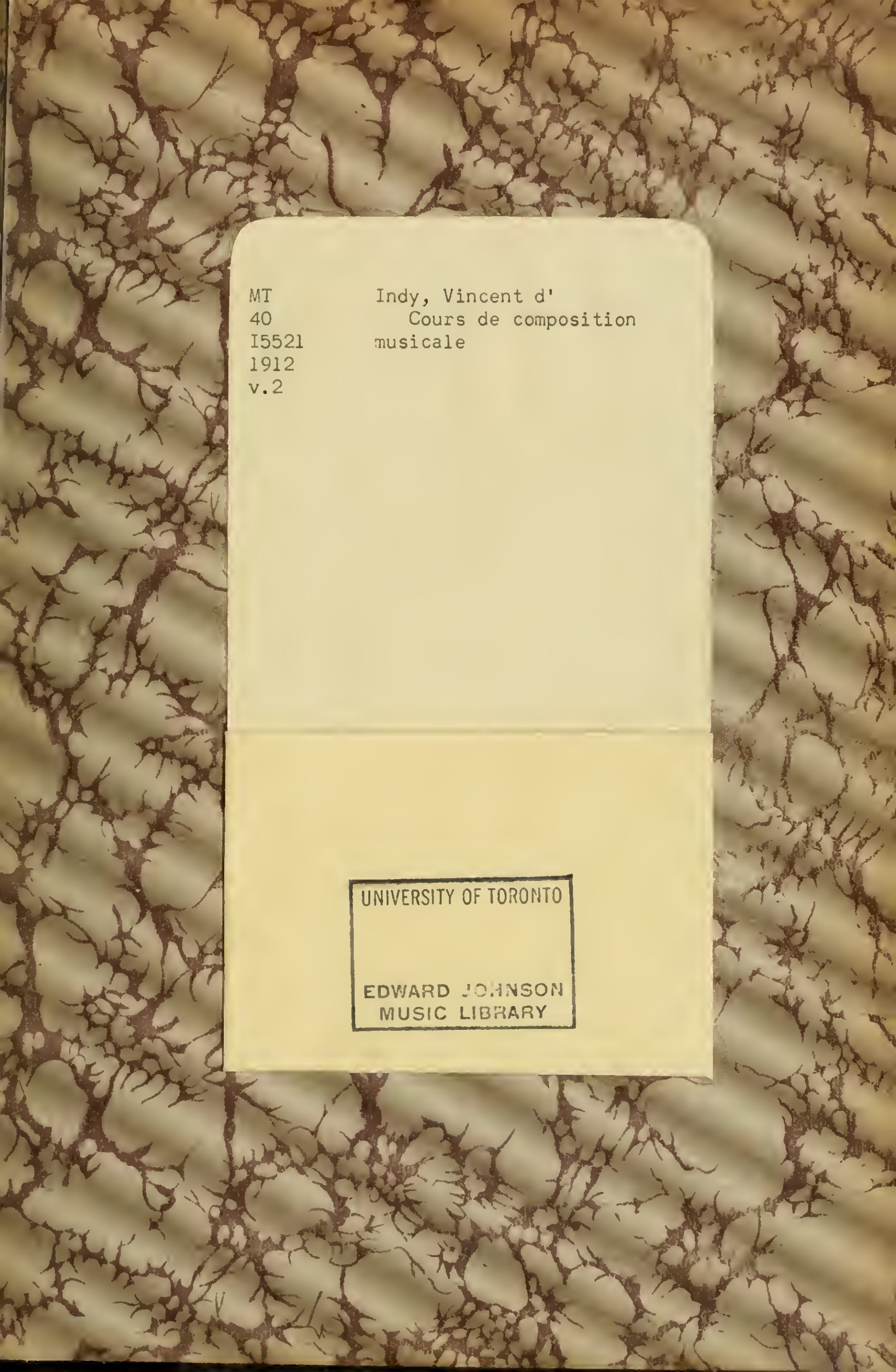
APPENDICE

INDICATION DU TRAVAIL PRATIQUE DE L'ÉLÈVE



Poitiers — Société française d'Imprimerie




MT
40
I5521
1912
v.2
Indy, Vincent d'
Cours de composition
musicale
UNIVERSITY OF TORONTO
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

